محمد قابيل

الأغانى الحلوة والأغانى المرة



دار المعارف

الأغانى الحلوة والأغانى المرة

أساليب التلحين العربى

تأليف

محمد قابيل



دار المعارف

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

قابيل ، محمد .
الأغاني الحلوة والأغاني المرة : أساليب التلحين العربي .
تأليف : محمد قابيل .
ـ القاهرة : دار المعارف ، (٢٠٠٩) .
٢٨٨ ص ؛ ٢٤ سم
تدمك : ٢ ـ ٧٢٦٨ ـ ٠٢ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨ .
١ ـ الأغاني .
أ) العنوان .

ديوى ٧٨٢,٤٧

رقم الإيداع ٢٩٣٥ / ٢٠٠٩   ١٣/ ٢٠٠٨ / ١

تصميم الغلاف : شريف رضا

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع
هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ - فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

البداية

الغناء أكثر الأشـكال الفنية قدرة على التأثير فى أفكار الناس وعلى صياغة وجدانهم وأكثرها التصاقا بهم. فلا يوجد إنسـان على ظهر الأرض لم يغن، ولم يدندن بأغنية أو موال ليذهب عن نفسه الوحشة ويتغلب على هموم الدنيا، أو ليعبر عن سعادته وابتهاجه.

وتعبر الأغنية عن قيم المجتمع ومبادئه وأخلاقه، وعن حياة الإنسان منذ ميلاده حتى وفاته، وكانـت المجتمعـات تعتبرها أدوات مهمة لنقـل ثقافاتها وخبراتها من جيـل إلى جيل، وبعد أن تطورت وسـائل الاتصال الجماهيرية زادت أهمية الأغنيـة، واعتمدت عليها أجهزة الإذاعة والتليفزيون بشـكل أساسـى، وتمثل نسـبة كبيرة من وقت الإرسـال فيها، كما ظهرت قنوات متخصصة فى الأرض والفضاء، مسموعة ومرئية وعلى شبكة الإنترنت.

يشـهد التاريخ للمصريين بحبهم للموسـيقى ويسـجل لهم شـدة تعلقهم بفن الغناء، فعندما يغنون، ينشطون، ولا تكاد ساحة أعمالهم تخلو من الغناء أو الزمر والإنشاد.

قال فيلسـوف الإغريق هيرودوت أبو التاريخ: إنه سمع من أغانى مصر أغنيات صارت فيمـا بعد أغنيات شـعبية فى بلاد اليونـان. وعلى جدران المعابد الفرعونية التى أنشـئت للاحتفال بأسـرار العبادات مناظر منقوشـة ومرسـومة بها مشـاهد رمزية وحفلات دينية ومواكب يصحبها موسـيقيون بعضهم يغنى وبعضهم يعزف باسـتخدام آلات متنوعة تتقدم المواكب كهنة موكلون بالقرابين.

«كانت موسـيقانا وقورة والأصوات قوية، فالزجال يغنـون برجولة ثم غزا الفرس مصر بقيادة ملكهم «قمبيز» ومعهم موسيقاهم الأسيوية شديدة التنوع كثيرة الأنات، باعثة للشهوات والملذات، رخـوة، متراخية تدعو للفسـوق وتحض على الرذيلـة، فرفضها المصريون فقـد كانت قوانينهم الخاصـة بالموسـيقى لا تتقبل إلا ما كان من طبيعته أن يتسـامى بالروح ويعودها على المشـاعر النبيلة، وتحذر من الزيادة البالغة والتنوع الشديد فى الأنغام حتى تضمن أنها تصور حالة نفسية لإنسان عاقل متسامح قوى شجاع».

ومـع ما لفن الموسـيق والغناء من أهمية عند العرب لم تنشـأ حركة النقـد الفنى فى بلادنا أن تضعه فى اعتبارها، مع أن هذه الحركة ساهمت فى تطوير فنون المسرح والسينما والفن التشكيلى وتركت الغناء بلا منهج، ويعتمد على الانطباعات الخاصة للمتلقى والناقد والتأثيرات التى ظللنا نسمع أغنياتنا من خلالها.

إن موسيقانا المصرية التى رفعها أفلاطون فوق موسيقى اليونانيين واعتبرها النموذج الأفضل والأكثر اكتمالا للموسيقى تحتاج إلى اهتمام كبير لنصونها من هوجة أغانى الإيقاعات الراقصة المكررة وسابقة التجهيز والنغمات الغربية والأمريكية التى اقتحمت حياتنا تم فرضها من مختلف وسائل الإعلام لذا يتحتم علينا تدعيم موسيقانا وحمايتها من الخطر المتربص بنا وخطر غول العولمة. ومن الحتمى والمفيد دراسة الغناء العربى فى مظاهره المتنوعة وأساليبه المتعددة وأنواعه المتباينة وتاريخه الخاص، من منطلق أن كل لون هو حياة خاصة ويعبر عن ظروفه ومجتمعه، وكل فن له ثراؤه وتواصله مع متلقيه، فإن طبيعة المجتمع ومميزاته الفكرية والثقافية هى السمات التى تنطبع على الأعمال الغنائية والموسيقية المنتمية إلى هذا العصر والأسلوب الذى يتبعه كل ملحن أو موسيقى فى عمله.

وقد اختلف العلماء على تعريف كلمة الأسلوب، لكنها هى القالب والأفكار الذى تميزه الإيقاعات والألحان ومقاماتها والمعالجة العلمية لأعماله، وتعتبر جماليات الغناء العربى حدا فاصلا فى انتماء الملحن لأسلوب بعينه، أو إلى مدرسة ومذهب فتحدد درجة التعامل معها ملامح هذا الأسلوب إلى حد بعيد. كما أن التطريب لا يعد مذهبا فى التلحين ولا هو لون ولا هو أسلوب، إنه أثر نفسى يصوغه الغناء فى كل ألوانه وأشكاله مهما اختلفت قوالبه ويؤثر على المتلقى كل حسب ثقافته وحسب عمره والجيل الذى ينتمى إليه.. حسب بيئته أيضا.. ومن الطرب ما هو نفسى فى أعمال روحانية بحتة، ومنه ومعه ما هو غريزى من أعمال تستخدم فى اللهو والمتعة الحسية.

أما الأسلوب فهو ملامح روح العمل الفنى وهو ما يراه «باخ»، فالملامح فى رأيه هى التى تميز بين الأفريقى عن الأسيوى، وهى غير ملامح الروح التى قد تظهر فى عمل أبدعه هذا أو ذلك.

يرى البعض أن الأسلوب هو الوحدة الواضحة التى تعلم مميزات الأعمال الفنية أو إنتاج الفنانين المنتمين إلى عصر واحد وبيئة واحدة أو بيئات متقاربة ويقال عن أسلوب الموسيقى فى عصر بعينه إنه اللغة الموسيقية لهذا العصر.

ولم يكن الأديب أو الفنان العربى فى العصر الحديث ببعيد عن الأدب والفن الغربى بل إن تأثره به قد فاق تأثره بالآداب والفنون العربية القديمة منذ أن اتصل العرب بالعالم الغربى عن طريق المبشرين أو المحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب، أو بواسطة البعثات العلمية التى أرسلتها البلاد العربية إلى الغرب أو بواسطة أبناء العرب الذين هاجروا إلى هناك، ومما يجعلنا نلاحظ انتشار المذاهب أو الأساليب المتبعة فى الأدب الغربى فى أدبنا العربى، أن كل حركات التجديد التى نشأت فى الأدب العربى المعاصر استمدت وحيها فى

الغالـب من الآداب الأجنبيـة وتغلغلت اتجاهات الأدب الغربى ومذاهبـه فى الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت جزءا منها لا يقل أهمية من تكوينها عن العنصر الأدبى القديم.

لقد أصبحت مذاهب الأدب الغربى موحيا رئيسيا لأدبنا المعاصر ويرى الدكتور محمد مندور أن ذلك توجه لا ضير منه بل لعل فيه كل الخير إذ إنه سـوف يدخل أدبنا فى تيار الأدب العالمى دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة بل ودون أن ينفصل عن لغتنا التى ستظل مادته الأولية التى ينحت منها صوره وأشـكاله والتى لا مفر لنـا من أن تحتفظ بنصاعتها وأن نزيد مـن قدرتها على التعبير والإبحار وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشـعوب وخصائص اللغات ، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الإنسانية والاجتماعية للأدب وهى أصول وأهداف يمكن أن تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوات ، فإذا قال التفكير الأوربى الحديث مثلا أن من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع ، فإن مثل هذا المبدأ يمكن أن ينطبق على المجتمع المصرى أو العراقى كما ينطلق على المجتمع الفرنسـى أو الأمريكى مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التى تصدر عن هذا المبدأ أدبا عالميا موحد الاتجاه والأصول.

ومما لا شـك فيه أن ما يراه الناقد الكبير الدكتور محمد مندور لا يصلح لأن يطبق على أدبنا العربى فقط، إنما على سـائر الفنون الناطقة بلغة الضاد من موسيقى وغناء وسينما ومسرح وفنون تشـكيلية ، ويمكن أن تتخذ الفكرة كدليل لتحديد أسـاليب وأنواع التلحين العربى وتطبقه على مـا وصل إلينا من ألحان ابتداء من أوائل القرن العشـرين ، وعلـى وجه التحديد منذ عام ١٩٠٤ عندما ظهر الحاكى أو الفونوغراف من مصر وانتشـر فى أغلب البيوت المصرية وسجلت شركات الأسطوانات أعمالا غنائية كثيرة لمطربى العصر.

ويعـرف العالم أسمـاء كثيرة لمذاهب موسـيقية عالمية. فبعد عصر الباروك ظهرت الموسـيقى الكلاسـيكية ثم الرومانسـية وظهرت فى القرن العشـرين أنواع أخرى هى الموضوعية والتعبيرية والكلاسيكية الحديثة والدوريكافونية والمدرسة القومية والموسيقى الإليكترونية.

وعلـى رغـم أن الأغنية فى الغـرب لا تحظى بنفس أوج أهميتها عنـد العرب ، حيث يوجد إلى جوارها قوالب كثيرة للموسـيقى الكلاسـيكية هناك ، بينما تكاد تكون فى بلادنا هى الشكل الأساسى والمحورى للموسيقا. إلا إنها قد اتخذت هناك أشكالا متباينة وتميزت بتقاسيم ومسميات محـددة ، فأغنيـة البلوز ، وهيب هـوب Rap And Rab ، وأغنيات الروك وتنقسـم بدورها إلى أغنيـات Adult وAlternative وPink K أمـا أغنيات Trance Teckno فهى من أنواع الأغنية لا يكثر فيه الحديث .

فى السينما يقسم النقاد أنواع الأفلام إلى روائية وتسجيلية ويطلقون على الأخيرة سينما الواقع «أو السينما الروائية» فهى ألوان ومذاهب فمنها الأفلام الرومانسية والإثارة وأفلام الموجة الحديثة، ومنها ما يرتبط اسمه بموضوع الفيلم الكوميدى «تراجيدى» و«ميلودرامى» وغيرها.

ويعرف العالم أربعة أنواع من المسرح تتخذ أسماء حسب الناقل الأساسى وأداء الممثل أو الغناء أو الرقص أو الإيماء التعبيرى.

فالمسرح التمثيلى أو الناطق يشمل مسرح الكباريه والمسرح الاستعراضى ومسرح الطفل والمسرح السياسى والمسرح التجريبى والمسرح الارتجالى ويشمل المسرح الموسيقى الأوبرا بأنواعها مثل الكوميدية والغنائية. وأيضا الأوبريت، ثم المسرح الراقص ومسرح العرائس الذى لا يقوم الإنسان الممثل بالدور الرئيسى فيه.

أما أنواع الفن التشكيلى فهى كثيرة منها التأثيرية والوحشية والتكعيبية والمستقبلية والتعبيرية والدارا والسريالية والتجريدية التعبيرية والتجريدية التلقائية والتجريدية الحركية والتجريدية الطبيعية والتجريدية الهندسية وتجريدية خداع البصر والسوبروماتية والتجريدية الإيجازية والتجريدية العضوية والتجريدية الأبجدية والواقعية الاجتماعية وفن العامة والتصويرية والتطبيعية.

وقد قسم الأوربيون الشعر منذ عصر الإغريق إلى ثلاثة فنون هى شعر الملاحم والشعر التمثيلى، والشعر الغنائى بينما انقسم الأدب عند العرب إلى نثر فنى مثل الرسائل والخطابه والمقامات، وشعر لا يعرف العرب منه إلا الشعر الغنائى، وفرّق الغرب فى أشعارهم بين المذهب الكلاسيكى الذى أدى إلى تفوق الشعر الغنائى، والمذهب الرومانسى الذى أنتج الشعر الغنائى أما شعر الملاحم الذى أفرز للإنسانية «الإلياذة والأوديسا» فقد انضم فى العصر الحديث إلى الآداب الشعبية.

ويلاحظ الدكتور محمد مندور فى كتابه «الأدب ومذاهبه» أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالآداب الغربية المعاصرة فحسب، بل تأثر أيضاً بالآداب الغربية القديمة، ربما يفسر ما نراه من هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية، ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكلاسيكية وغيرها، بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية والأسطورية لمسرحياتهم الشعرية وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ بينما تطورت التراجيديا القديمة إلى الدراما الحديثة التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر وتختار شخصياتها من عامة الشعب. ومن هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة تفهم مذاهب الأدب الكلاسيكى حتى يومنا هذا.

لقد ظهرت التخطيطات العامة لمذاهب الآداب والفنون عند الغربيين فى العصور الحديثة منذ عصر النهضة والبعث العلمى بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى بينما ظلت مصر

والعـالم العربى غارقين فى الظـلام حتى ظهرت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى الغرب بحوالى ٤ قرون ثم بدأت المحاولات لتعويض ما فات وملاحقة ركب الإنسانية العام.

لقد أوجدت إرادة الأدباء والفنانين مذاهب الآداب والفنون وإن سبق إليها الأدباء باعتبار أن الأدب وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعا لها الآداب ومذاهبها.

ويظهر ذلك إلى أى حد نستطيع أن نستعيد بإرادتنا تلك المذاهب، وقد تم ذلك بالفعل فى كل ألوان الإبداع العربى من فنون باستثناء فن التلحين وقد كان يمثل الموسيقى العربية إلى أن بدأت إرهاصات التأليف للموسـيقى البحته وظهور الموسـيقى المصرية فى منتصف القرن العشرين ومع ذلك فقد ظلت لفن التلحين السيادة فى مجال الموسيقى فنحن شعوب شفهية تعشق الكلمة وتبدع بها فى أشعارها وأمثالها وكل ألوان الأدب والغناء أيضا.

والفن صياغة فنية لتجرية بشرية أو إحساس إنسانى، وهو نقد للحياة ومن المعروف أن غايات الفـن تدخل ضمن تمييز مذاهبـه المختلفة فمذهب الفن للفن هو الذى يتخذ للفن غاية خلق القيم الجمالية، والرومانسية تتخذ للفن غاية التعبير عن الذات الفردية، أما الواقعية فترمى إلى إظهار ما فى الحياة من قبح وشر.

نريد أن نحدد مذاهب للتلحين واعية مسندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث للفنون والآداب الغربيـة والعربية لكنها مذاهب لا تحددها غايات الفن ووظائفه بل تمتد إلى رؤية الملحن للكلمات التى يتعرض لتلحينها وأسـلوبه فى التعبير عنها وهل التزم بما تحتويه من معان أو أنه انسـاق وراء الابهار بجماليات الغناء العربى بصرف النظـر عن قدرة هذه الكلمات على احتمالها أو لا، أو أنه جرفته القدرات الصوتية لمن يلحن له فاختار أن يسـتعرض العضلات ليصبح الغناء للغناء ليس إلا، وتجاهل دور هذا الفن الجماهيرى العظيم كوسيلة للتعبير عن كل المواقف الحياتية بحلوها ومرها، وأن الغناء يمكن أن يكون فى السلام ورده فى الحرب حد السيف.

إنه عرض تحليلى لصناعة اللحن العربى، أنواعه ومذاهبه وأساليبه الفنية، والصناعية للكلمات والتعبير عنها فى براعة احتاجت إلماما بأصول وقواعد التلحين وبأسـلوب يعكس رؤية كل فنان ولأن الأسلوب هو الرجل كما يعلمنا أستاذ الصحافة الدكتور عبد اللطيف حمزة، فلزم أن نعرض هنـا للرجال الذين لحنوا للعرب مع قراءة فى أعمالهم لنحدد المذاهب والأسـاليب التى اتبعوها فى إبداعاتهم اللحنية .

والأسـاليب هنا لا يحددها التحليل الأدبى للكلمات المغناة، ولا التحليل الأكاديمى لأسـلوب اللحن من حيث عدد «الموازير» والمقامات الموسـيقية المسـتخدمة وأسمـاء الإيقاعات أيضا والمدة الزمنيـة التى اسـتغرقها اللحن، إنما هو تحليل لأسـلوب التعبير عن الكلمات والمسـاحة التى

استخدمها الملحن من جماليات الغناء العربي القديم والحديث، فإذا كانت في تراثنا الغنائي أغانٍ حلوة.. وأغانٍ مرة.. فربما ساعد هذا التحليل في تفسير لماذا كانت الأغاني الحلوة.. حلوة.. ولماذا جاءت المرة .. مرة .

محمد قابيل



الفصل الأول

الأسلوب الكلاسيكى

أغـــانى النَّفَس الطــويل

محمد عثمان

عبده الحامولى

الشيخ على محمود

كانت السـهرة الغنائية زمان طويلة والطرب حتى الصباح، وكانت من قسـمين الأول «يلعلع» فيها المطرب الصييت إلى جانب البطانة، والثانى ينكمش دور البطانة ليترك المساحة شبه كاملة لصوت المطرب فالنصف الأول من الليلة الغنائية ، كانت للموشحات أما الثانى فهى للدوز.

و«الموشح» و«الدور» قالبان للغناء الثقيل الذى يحتاج لمطرب «عتويل»، صحه تمام التمام ونفسه طويـل، وقادر على أداء أصعب أشـكال الزخارف الغنائية متمكن من جماليات الغناء الشـرقى المتعلم فى مدارس المشـايخ، والذى صقله التجويد القرآنى وأداء الابتهالات الدينية،فتسـمع منه «العُرب» أى الذبذبات الصوتية، والقفلات الحراقة التى تخرج الآهات من الصدور الموجوعة فى العشق والهيام.

كلمة توشـيح تعنى التنميق، أو التنسـيق التى تعجب بها «الأويما» أو التحفة المصنوعة بمزاج حريف، وهو حلقة الوصل بين القصيدة، والشعر الشعبى، ويتميز بتضمنه ألفاظا عامية. وأحيانا من اللغة الإسـبانية وهو ما جعل الأسـبان يدعون أن «الموشح» اختراع أسبانى أو أندلسى ولد فى بلاد مصارعة الثيران وانتقل منها إلى الشـرق والغرب، ويسـتخدم فيه بعض الألفاظ غير المفهومة وذلك كعكاز أو دعامة يستقيم بها اللحن أحيانا مثل «أمان يا لا للى» «جانم» مع الآهات وكلمتى ياليل ويا عين.

ظهر الموشح فى القرن الثالث الهجرى وانتشر أينما وجدت اللغة العربية ومن ميزاته أنه كان يتمتـع بحرية وانطلاق وعدم التقيد فيتكون مـن أربعة أجزاء وهى البدنيه الأولى والبدنية الثانية والخانة والقفلة ويمكن أن يتشابه لحن البدنية الأولى مع لحن البدنية الثانية، ويمكن أن يختلف اللحن وغالبا ما يأتيان من مقام موسيقى واحد.

لحن كلاسيكى.. «ملا الكاسات»

وإذا كانت المحاولات الأولى لتلحين الموشـح لم تصلنا لتأخر وسـائل تسـجيل الأغانى التى لم تظهـر إلا اعتبـارا من عـام ١٩٠٤ عندما ظهر الفونوغراف أى الحاكـى، فإن بعض نصوص الموشحات القديمة قد تم تسجيلها فى كتب عديدة.

ومن أشـهر الموشـحات التى ترددت فى التراث المصرى موشح «ملا الكاسات» تلحين محمد عثمـان (١٨٥٥- ١٩٠٠) المقام «راسـت» والميزان سماعى ثقيـل وهو يتكون من ١٠ وحدات فى شكل «الكروش» من الحروف الموسيقية.

اللحن اختلف فى البدنية الأولى عنه فى الثانية، وإن جاءا قريبَىْ الشبه من بعضهما ومن نفس المقام الموسيقى، وأضاف الملحن كلمة «يا ليل» بعد كلمة «وسقانى» فى السطر الأول من الكلمات

وإضافتهـا أيضا فى السـطر الثانى بعد كلمة «القد» كما أضـاف عبارة «أمان يا لا للى» فى لحن البدنية الأولى والثانية وكلمة «آه» فى السطر الثالث بعد كلمة «لحظة».

ولحـن محمد عثمان ألحانه فى الموشـح من نفـس المقام الذى لحن فيـه البدنيتين الأولى والثانية لكنه اسـتخدم طبقة صوتية مرتفعة، ثم سـاق حوارا لحنيا بين البطانة والمطرب فى جملة «آه يا مُليمى».

أمـا قفلـة اللحـن فاختلفت عن لحن البدنية علـى غير ما كان مألوفا من ألحان الموشـحات وأقصرها على جملة أمان يا لا للى، والتى كان قد أضافها إلى البدنية ولكنها فى القفلة من طبقة مرتفعة لتكون قفلة مسرحية للموشح.

والفرق كبير بين لحن موشح محمد عثمان ولحن موشح من التراث مثل «يا من لعبت به شمول» مقام راست إيقاع سربند أى يتكون من ٣ وحدات فى شكل «النوار».

فى هذا الموشـح جاءت الأبيات متشـابهة اللحن فهو مكون من أربعة بدنيات كل واحدة من سطرين يفصل كل سطر عن الثانى عبارة. تنويا لالالى ويالالالى.. يللا ويللا ويالالالى..

يا مـن لعبت بـه شمـول　　مـا ألطف هـذه الشمايل
نشـوان يهـزه دلال　　كالغصن مع النسيم مايل
لا يمكنه الكـلام لكـن　　قـد حمّـل طرفه رسايل
مـا أطيب وقتنـا وأهنـأ　　والعـازل غـائب وغافل

ويحتفظ التاريخ بعدد كبير من الموشـحات منها ما هو تراثى لا نعرف له مؤلف أو ملحن مثل موشـحات «هات أيها السـاقى» و«كثير الأنفار» «بدرى أدر كاس الطلا» «ظبى من الترك» و«لما بدا يتثنى» و«إملالى الأقداح صرفا» و«ناعم الخد المورد» و«أحن شـوقا» و«العيون الكواسر» و«ليالى الوصل» و«شـجنى يفوق على الشـجون» و«عنق المليح الغالى» و«يا غصن نقا» و«زارنى المحبوب» و«لحظك وسنان».. وغيرها.

ولحن محمد عثمان موشحات كثيرة غير «ملا الكاسات» ومنها موشحات «أتانى زمانى» مقام «راسـت» إيقاع «مصمودى» و«هات أيها السـاقى بالأقداح» مقام «هزام» إيقـاع «سـنكين» و«فتنا مطرب الحان» مقام «حجاز كار» إيقاع «سماعى ثقيل».

ولحـن كامـل الخلعى عددا كبيرا من هذا اللون «من حلـل الأفراح» «غنت قيان البلابل» «يا نديمـى يـا حبيبى» «قم يا نديمى واسـقنى» «عاطنى بكر الدنان» «فى ريـاض الزهر» «أصوات شـجية نجية» «فى هوى حاوى البها» ومن أشـهر الموشحات التى لحنها كامل الخلعى موشح «يا راعى الظبا».

ومن الموشحات التى لحنها «داود حسنى» «السمع والراح» «زينة الدنيا الحبيب» «ولاح بدر التمام» و«اسقيانى» ولحن أبو خليل القبانى «يا هلا غاب عنى» و«ما حيالى».

أما سيد درويش فقد لحن حوالى ٤٠ موشحا من مختلف المقامات الموسيقية والأوزان، بل إنه ابتكر بعضها مثل ايقاع «فكرتى» الذى استخدمه فى لحن موشح «يا صاحب السحر الحلال» مقام حجاز كار.

ومن الموشحات التى لحنها سيد درويش «اجمعوا بالقرب شملى» «مقام بياتى» «العذارى المائسات» (سوزناك) «بصفات جعلتنى» (مقام راست) حبى دعانى للوصال (مقام شورى) خير الأذكار (مقام ماهور) سل فينا اللحظ هنديا «مقام حجاز كار» كلما رمت ارتشافا (راست) منيتى عز اصطبارى (نهاوند) منه الندمان صاحى (حجاز كار) نرى العقد فى ثغره (بسته نيكار) «والذى ولاك قلبى» (بياتى) «ويا ترى بعد البعاد» (سوزناك) يا حمام الأيك أطرب (نوا أثر) (يا صاحب السحر الحلال) (مقام حجاز كار) يا غريب المرشف (راست) يا غصين البان (حجاز) يا شادى الألحان (راست).

ولحن عبده قطر عددا من الموشحات منها خلى الحسن بدر، ووضع مقدمات موسيقية لموشحات لحنها غيره، ولما قل الإقبال على هذا اللون الغنائى ظهر فى مصر دليل من ألحان الأجيال التالية فلحن أحمد صدقى موشحات منها «أهرقوا الكرم» ولحن محمد الموجى «يا غائبا لا يغيب».

فى حب الله ورسوله

منذ أن أنار الإسلام الجزيرة العربية ثم العالم، كانت تظهر بين الوقت والآخر مقطوعات شعرية فى مديح الرسول صلى الله عليه وسلم أو فى مناجاة الله سبحانه وتعالى، إلى أن ظهر محيى الدين وابن العربى، الشاب الظريف، وعبد الرحيم البرعى ومن بعدهم بزمن طويل جاء عمر بن الفارض، اتجهوا بأشعارهم إلى التصوف وعرفوا بأنهم مبتهلون فى حب الله وعاشقون لرسوله بأغنيات دينية أو موشحات دينية.

وجاء الفاطميون وأكثروا من الاحتفالات الشعبية فى المناسبات الدينية وأصبحت الابتهالات والموشحات الدينية لونا محببا عند الناس.

كان منشدو الموشحات من الشيوخ الذين يجيدون قراءة القرآن الكريم وتعلموا فى مدارس المشايخ التى تهدف إلى تعليم التجويد والترتيل حسب قواعد علم القراءات والتجويد وهو العلم الذى يبحث فى الكلمات القرآنية من حيث إعطاء الحروف حقها ومستحقها. وحق الحرف

هو مخرجه وصفاته التى لا تفارقه كالهمس والجهر ومسـتحقه هو صفاته العارضة والتى يوصف بهـا أحيانا كالتفخيم والترقيق، فالتجويد هو حلية التـلاوة وزينة القراءة يُمتع الآذان ويؤثر فى الجوارح وتخشـع القلوب. ويتم برياضة اللسـان وكثرة تمرينه وتكرار اللفظ المتلقى فى فم المعلم الذى يتقن القراءة. ويبحث علم التجويد فى الاسـتعاذة والبسملة وأحكام بعض الحروف والمثلين والمتقاربين والمتجانسـين والمتباعدين وأحكام المد وأقسـامه والتفخيـم والترقيق ومخارج الحروف وصناعتهـا والمقطوع والموصول وتاء التأنيث وهمزة الوصـل وأحكام الوقف والابتداء واللحن وتلك الثقافة القرآنية التى كان يتمتع بها كل من يتصدى لغناء الموشحات الدينية.

ويعتبر الشيخ على محمود المتوفى عام ١٩٤٦ من أبرز المؤدين للموشح الدينى، كان من المقربين لسـيدنا الحسـين، يقيم الأذان ويؤدى التسابيح فى مسجده كل ليلة فى مقام موسيقى مغاير عما سـبقه وحفظ موشحات إسـحق الموصلى ومحمد عبد الرحيم المسلوب وكان يختار من بين أشعار الصوفية مقاطع يؤديها من اختياراته «أدر ذكر الهوى ولو بملام.. فإن أحاديث الحبيب مدامى» من أشعار ابن الفارض.

لحن كلاسيكى.. مولاى كتبت رحمة الناس عليك

ومن أشهر الموشحات الدينية ما لحنه الشيخ زكريا أحمد (١٨٩٦- ١٩٦١) وهو «مولاى كتبت رحمة الناس عليك» والمقام الذى اختاره هو «الهزام».

يبـدأ اللحن بأداء البطانة بلا مصاحبة موسـيقية من أى نوع للبيت الأول «مولاى كتبت رحمة الناس عليك فضلا وكرما» ثم يؤدى المنشد المقطع الأول «مولاى كتبت رحمة الناس عليك». وينهيها عند درجة أسـاس المقام (الهزام) إيذانا للكورال معبودة أداء لحن البيت الأول، ويعود المنشد لأداء المقطـع الأول منه وينتهى عند درج الأسـاس لتبدأ البطانة فـى أداء البيت الثانى (فالمرجع والمال والكل إليك عرب وعجم) وفى البيت الثالث يصل المنشـد لقمة السلطنة، ومن طبقة صوتية مرتفعة ثم يدخل فى حوار مع البطانة عند جملة «مالى عمل يصلح للعرض عليك، يلوّن هو فى اللحن بينما هم مرتبطون بلحن واحد، وفى البيت الرابع» «فارحم ذلى ووقفتى بين يديك إن زل قدم» يشـارك فى أدائه المنشد مع البطانة وينتهى اللحن على درجة أساس مقام «الهزام» الذى بدأ به.

ويحفظ تاريخ الغناء الكثير من هذا اللون الكلاسـيكى ومنه مثلا ما لحنه الشـيخ على محمود مثل «جل من أنشاك» «تجلى مولد الهادى» «أضاء النور» «نسب شريف».

ومن ألحان «مرسى الحريرى» «نعمة من جلائل الآلاء» و«حبيب الله» و«أيها المختار» و«هجرة عم نورها» ومن ألحان إسماعيل سكر «بالعربى محمد» و«غردى يا أيك» و«هتف الطير» ومن ألحان

سيد موسى «أشرقت شمس التهامي» و«المولد أحمد» ومن ألحان «زكريا أحمد» «يا من يرجي» ومن ألحان إبراهيم المغربي «بشرى لنا» ومن ألحان سيد مكاوى «أننى آمنت بالله»..

ولحن محمد إسماعيل موشحات منها.. «ترنم يا شجي الطير.. ويا بشير الرحمة الكبرى» كما لحن درويش الحريرى «جئت خير الأنام» و«فى ربيع أشرقت» «يا خير هادى للأنام».

وإذا كان قالبى الموشح، والموشح الدينى، لهما قواعد وأشكال يلتزم بها الملحن أو المؤدى، فإن هناك فى تراثنا فى هذه الألوان ما يتخفف المؤدى له من القواعد الموسيقية، إنما يلتزم بالأبيات وأوزانهـا وقوانينهـا أما اللحن فيأتـى مرتجلا لا يلتزم فيه المـؤدى إلا بالعرف المتبع من حيث تصاعـد النغم والقفلات العربيـة، ذلك هو لون الابتهالات الدينية، التـى يؤديها المبتهلون فى الاحتفالات الدينية وقبل رفع الأذان خاصة قبل صلاة الفجر، ونسوق هنا نموذجا لأبيات شعرية يكثر المبتهلون من ترديدها فى هذه المجالات.

يـا رب بالمصطـفى بلـغ مقاصدنا	واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم
هـو مـن يلـوذ غـدا بظـل لوائه	كـل الـورى والرسـل والأشهـاد
مـا إن رجوت به الهدى لضلالتى	إلا لقـيت بـه صـلاح فسـاد
فعريـض جاهك يا محمد عصمتى	وكفايتى وهدايـاتى ورشـادى
الصـلاة والسـلام عليـك	سيـدى يـا رسـول اللـه
الصـلاة والسـلام عليـك	يـا رحمـة للعالمـين
ويـا إمـام المرسلـين	يـا مـن عليـك صلـى الله
الصـلاة والسـلام عليـك	اللـه أكـبر.. اللـه أكـبر

الدور.. الدور

وكان قالب «الدور» الجزء الرئيسـى فى السـهرة الغنائية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشـرين، كان يسـتغرق أداؤه سـاعة كاملة وربما أكثر حسب حاله السـميعة وظروف المطرب الصحيـة والنفسـية، وهو نوع من الزجل غير ملتزم لا بفصاحـة اللغة العربية، ولا حتى بقواعد عروض الشـعر، أما موضوعه فهو الغزل وإن اسـتطاع البعض تضمينه معانى سياسية غير مباشرة هروبا من سيف رقابة الحكام والمحتلين.

يتكون الدور من الناحية اللحنية فى جزءين، الأول «المذهب» والثانى «الغصن» وكان المرددون يؤدون الجزء الأول بينما يستقل المطرب بأداء الجزء الثانى، وتطور لحن الدور فأصبح المغنى يردد كلمات الجزء الثانى أكثر من مرة بألحان منوعة ومختلفة عن لحن «المذهب» ثم تشـاركه البطانة

فيرددون ما يغنى مرة أو مرتين ويعيدها بعدهم مع بعض التصرف أو كثير منه لحنا ووزنا، وكان المغنى يرتجل الألحان على قدر مهارته.

مؤسس الدور هو محمد عبد الرحيم المسلوب، (١٧٩٣- ١٩٢٨) حفظ القرآن الكريم وجوّده فى القاهرة وخالط رجال الطرق الصوفية، واحترف الإنشاد الدينى وإلقاء المدائح النبوية ودرس الموسيقى وحفظ الأغانى التى كان يرددها الصهبجية وتأثر بالموشحات والقدود والحلبية التى نقلها إلى مصر أحمد أبو خليل القبانى.

ابتكر قالب الدور كقالب مصرى بحت وحاول أن يفصل بين النغمين المصرى والتركى، وترك لنا أدوارا كثيرة منها «البدر لاح فى سماه» «اصير ودارى وحياتك» «جميل زمانك لك أوصاف» جمال خدك بيتعاجب بخاله.. «حبيت جميل حرم وصلى يا عاشقين» «أستاذ محاسنك علمنى» «الحب مين يقدر يخفيه» «الحب صبحنى عدم» «دلالك يا جميل أشكال» «رشيق القد حلو الجيد» «ساير زمانك وكايد صدك» «شربت الراح من روض الانس صافى» «الحب من أول نظرة» «فى هواك أوهبت روحى» «الورد فى الوجنات» «يا حلو بالتيه والألفاظ» «يا للى أوصافك مليحة» «يا لوعتى فيك يا نصّيبى».

وقد أطال الله فى عمر المسلوب (١٣٥ سنة) حتى عاش العصر الذهبى لقالب الدور والذى ظهر فيه رواد أضافوا لهذا القالب من اللحن والأداء والكلمات أيضا.

أدخل محمد عثمان ١٨٥٥- ١٩٠٠ «الهنك» فى القسم الثانى للدور بعد أن أصبح يتكون من القسم الأول وهو المذهب «والقسم الثانى» وهو الدور أما الهنك فهو تبادل الآهات بين المغنى والمرددين، وفيها يتاح للمغنى وحده أن يتصرف بالخروج إلى المقامات القريبة من المقام الأساسى للحن الدور ثم يعود إليه مرة أخرى وذلك فى ارتجال جميل. يظهر قدرته فى الأداء وإلمامه بعلم المقامات الموسيقية، يعود إلى ختام لحن الدور.

«والهنك» كان أشبه بنوع من النداءات يستخدمها الروس فى غنائهم ويسمونه هناك «أوخييم» وتكثر هذه الظاهرة فى أناشيد النوتية الذين يعملون فى نهر الفولجا، كذلك ينتشر فى بولندا ويسمونها «أوى دانا» وقد اضطر محمد عثمان لهذا اللون لتعويض ما فقده صوته من قوة ومساحة عريضة بعد إصابته بمرض فى حنجرته.

عُنى محمد عثمان بتصوير معنى الكلمات فى الدور بعد أن كان الغناء فيه مجرد تطريب واستعراض عضلات الصوت والتلحين، وقد سافر إلى تركيا وظهرت آثار ذلك على ألحانه.

يسجل تاريخ الغناء لمحمد عثمان أنه حاول التعبير من خلال الدور عن رأى سياسى بعد أن كان موقوفا فى موضوعاته على الغزل، فغنى ولحن دور «عشنا وشفنا» من تأليف الشاعر إسماعيل

صبرى باشا، ومقام راست وتقول كلماته:

مذهب:

عشنـــا وشفنـــا سنيـــن ومين عاش يشوف العجب
شربنـــا الضنـــى والأنيـــن حملنـــا لروحنـــا طـــرب
غيرنـــا تمـــلك وصـــال واحنـــا نصيبنـــا خيال
كـــده العـــدل يـا منصفين

دور: تمام الجميل إنجاز

وصدق المعاهدة شرف ومين يتبع الرفع فاز
حبى بفضله اعترف سلامى عليك يا زمان
يصفو الأحبة العزاز

لحن كلاسيكى .. كادنى الهوى

ومن أشـــهر أدوار محمـــد عثمان والذى يعكس بصماته على هـــذا القالب دور «كادنى الهوى» الـــذى يتضمـــن «الهنك» فى جزئيه الثانى وتظهر فيه أيضا قدرتـــه اللحنية والصوتية وعدم البعد عن معانى ما يغنيه.

تبـــدأ البطانة فى غناء المذهب بجملة «كادنى الهوى» ثم إعادة لها مع تكملة الســـطر «كادنى الهوى وصبحت عليل مثل النسيم فى روض الحسن»، ومعها جزء من السطر الثانى «حبى قمر» فالجملة طويلة تحتاج قوة نفس وصحة ســـليمة ثم أن عدم الالتزام بأداء السطر وحده بدون زيادة يؤكد أن الجملة اللحنية تطلبت ذلك دون الالتفات إلى المعنى الذى تحتويه الكلمات، وإن كانت جملة «كادنى الهوى» فى الاســـتهلال جاءت فى شـــكل صرخة أو شكوى للمستمعين فى الجملة الثانية من المذهب تواصل البطانة غناء السطر الثانى من أوله «حبى قمر طالع على غصنه (وبدلع) كله أدب وطرب وجميل مالوش مثيل».

ويبدأ المطرب فى أداء الدور من جملة «للحسن ده بالطبع أميل» وبنفس لحن السطر الأول من المذهب، ثم يختلف إلى حد ما عنه فى جملة «ياللى تلوم دا شىء بالعقل» ثم يؤدى مطلع الدور بألحان منوعة، ويصل لقمة الســـلطنة عند جملة «دا شـــىء بالعقل».. وهى الجملة التى يتحاور فيهـــا المطرب مع البطانة إلى أن يصلوا معا إلى أداء الســـطر الأخير ليعود اللحن إلى طابع الجملة الأولى فى المذهب وينتهى بمقام النهاوند الذى بدأ به.

ومن الأدوار التى لحنها محمد عثمان «قد ما أحبك» «فى البعد يا ما» «اليوم صفا» «أصل الغرام نظرة» «ياما انت واحشنى» «أتانى زمانى» «بستان جمالك» وغيرها.

وكان عبده الحامولى (١٨٤١ - ١٩٠١) يغنى الأدوار التى لحنها عثمان كما لحن هو أيضا كثيرا من هذا القالب منها «أشكى لمين غيرك حبك» «حبيبى شوفوهولى يا ناس» «الهوى يسقم صحيح» «أنا عاشق ومغرم يا حبيبى» «قالولى الناس على أوصاف جمالك» «دا الهجر يا روحى» «ياللى بليت بالهوى»: أما دوره «الله يصون دولة حسنك» فهو يعكس قربه من الخديو اسماعيل وعلاقته القوية به فقد جعله الخديو مطربه الخاص وصحبه معه فى رحلاته إلى الآستانة، وقد ظهرت آثار هذه الرحلات فى أنغامه حيث جمع بين التركى فيها والمصرى وقد هاجمه مطربو جيله لهذا السبب.

دور «الله يصون دولة حسنك» من مقام «حجاز كار» وتقول كلماته:

الله يصون دولة حسنك ... ع الدوام من غير زوال
العيون فؤادى من جفنك ... ماضى الحسام من غير قتال
أشكى لمين غير حبك ... وأنا العليل وأنت الطبيب
واسمح وداوينى بقربك ... واصنع جميل إياك تطيب

ومن أشهر الأدوار التى لحنها الحامولى دور «كنت فين والحب فين».

أما إبراهيم القبانى (مواليد ١٨٥٢) فهو صاحب بصمة فى تلحين الدور، جدد فى أوزانه والمقامات المستعملة فى تلحينه فاستعمل مقامات لم تكن مستعملة من قبله، ولم تتقيد ألحانه للمذهب بالأشكال السابقة عليه وأضاف مقدمة موسيقية لكل دور، ولزمة ليرتاح صوت المغنى، أما الآهات التى كان يلحنها فى الهنك فاستعمل فيها قفزات لحنية لتأتى حية غير رتيبة ومن باب الاستعراض لعضلات صوت المغنى أضاف التلحين من طبقات الصوت المتباينة من الغلظة إلى الحدة.

كان القبانى يؤذن فى المساجد المجاورة لمدرسته فى القاهرة وغضب عليه والده وطرده من المنزل فاتجه للغناء فى أقاليم مصر بمصاحبة آلة العود التى كان يجيد العزف عليها وتعلم كتابة النوتة الموسيقية وهو فى سن الستين، ثم تفرغ لتعليم الأسر العزف على العود. بعد أن ترك عددا كبيرا من الألحان منها أدواره «وحياتك أنا أهواك» «يا قلبى مالك صبحت تشكى» «يا قمر دارى العيون» «وصل الحبيب كان منى قريب» «الكمال فى الملاح صدف» «الليل جانى وقاللى» «حبيب فؤادى أنهو يوم» «يا قلبى ما كنت تايب» «اسمعونى ارحموا حالى» «من قبل ما اهوى الجمال» «نظير القلب ما يعشق يقاسى».

أما سـيد درويش فهو رائد المدرسـة الحديثه فى تلحين الدور تميزت ألحانه بالجرأة اللحنية والتعبير الصادق وأظهرت إمكانياته فى الانفعالات اللحنية وأظهرت إدراكه بأن الموسيقى ليست مجرد تطريب إنما هى أيضـا تعبير وتصوير، فقد تحررت ألحانه للأدوار من الأسـلوب القديم فـى كتابة الموسـيقى، مع احتفاظه بالمقترحات الكلاسـيكية للدور وأظهـرت أدواره براعته فى الاسـتهلال سـواء فى لحنه للمذهب أو فى قلب الدور، وكان يسـتهل لحن الدور بسلطنة المقام أو تشـبيعه والمرور على درجاته فى الجملة الأولى من المذهب ولحن اثنى عشـر دورا وسجل منها تسعة بصوته على اسطوانات وهذه الأدوار هى:

«عواطفك دى أشهر من النار» «يا فؤادى ليه بتعشق» «عشقت حسنك» «فى شرع مين» «ياللى قوامك يعجبنى» «الحبيب للهجر مايل» «صنعت مسـتقبل حياتى» «أنا عشقت» «أنا هويت» كل هـذه الأدوار كتـب كلماتها محمد يونس القاضى، أما الأدوار الباقية والتى لحنها سـيد درويش ومسـجلة بصوت غيره فهى «يوم تركت الحب» أداء محمد الحضيرى وهى تأليف محمد يونس القاضى أيضا، و«يلزم بقى تهنى الفؤاد» أداء «محمود مرسى» و«شكيت يا قلبى» أداء محمد بحر وتأليف بديع خيرى.

ولحن داود حسنى أدوارا منها «هو حبيبى يوافقنى» «وان عاش فؤادك» لكنه لم يضف إلى لحن داود شـيئا مثله مثل الذين جاءوا بعد سـيد درويش اللهم بعض الأدوار التى لحنها الشيخ زكريا أحمد ومنها «أنتى الهوى» «وآه يا سـلام» ومحمد عبد الوهاب الذى لحن سـتة أدوار هى «أحب أشـوفك كل يوم» «القلب يا ما انتظر» «حبيب القلب» «عشـقت روحك» «لو كان فؤادك يصفالى» «جمالى فؤادى» «يا ليلة الوصل استنى».

يا عين .. يا ليل طوّل !

والموال فن كلاسيكى ومن ناحية الكلمات فهو زجل يعتمد على ألوان البديع كالاستعارة والطباق والتورية ومنه ما يعرف بالمربع الذى يتألف من أربع شـطرات ومنه المخمس من خمس شـطرات ويسـمى أحياناً «الأعرج» أما «الموال المرصع» فيتألف من سـت شطرات ويتكون الموال «النعمانى» من سبع شطرات أما من ناحية اللحن والأداء فهو استعراض لما يلم به الملحن من مقامات وتظهر فى الانتقالات اللحنية فى الموال، ويؤدى بارتجال ليظهر القدرات الصوتية للمطرب.

ومـن التقاليد فى الغناء العربـى أن يبدأ المطرب غناءه بمـوال، وأحيانا يختار مواقع أخرى مـن لحن الأغنية الكلاسـيكية ويؤدى مواله، ويوجد فى تراثنـا الغنائى عددا كبيرا من المواويل تم تسـجيلها مسـتقلة غير مرتبطة بقوالب غنائية أخرى.. منها سبعة عشر موالا سجلها محمد

عبد الوهاب على إسطوانات مثل «أشكى لمين الهوى» «اللى انكتب ع الجبين» «اللى راح راح يا قلبى» «إمتى بس تعود» «بينى وبين القمر» «سبع سواقى» «سيد القمر فى سماه» «شجانى نوحك يا بلبل» «صفر الوابور ع السفر» «فى البحر لم نتكلم» «قلبى غدر بى» «كل اللى حب اتنصف» «لف يا زمان العجب» «مال الفؤاد» «مال الحلو له هاجر» «مسكين وحالى عدم» «النيل يهنى بفرحه شخصك الغالى» «يا قلبى ماحد قاسى».

وأكثر أنواع الموال شيوعا وهو الأعرج وهذا نموذج له.

أهل السماح الملاح دول فين أراضيهم   أشكى لهم ناس لم يعرف أراضيهم
وكم حفظت الود ونسيت مواضيهم   إن غبت عنهم بنار البعد أنكوى
وان مسنى قرب تجرحنى مواضيهم

ومن المواويل المخمس غنى محمد عبد الوهاب موال «فى البحر لم فتكم» وتقول كلماته.

فى البحر لم فتكم فى البر فتونى   بالتبر لم بعتكم بالتبن بعتونى
أنا كنت ورده فى بستان قطفتونى   وكنت شمعة جوه البيت طفيتونى
لوعدت دى المرة هاتو المر واسقونى

ومن المواويل «المربع» غنى محمد عبد الوهاب.

بينى وبين القمر فى كل ليلة ميعاد   أسهر معاه واشتكى له فرحة الحساد
وأقوله روح للحبيب قوله كفايه بعاد   وعود لعهد الهوى مادام محبك عاد

وللموال الشعبى أكثر من شكل فهناك الموال «الوصفى» الذى يعتمد على وصف حدث أو حالة وموال «التتر» الذى يستخدم كمقدمة لمسلسل إذاعى أو تليفزيونى أما الموال «الأحمر» فيروى حكاية بطلها حبيب وحبيبة، أو رجل وصديقه ويمكن أن يتعرض هذا اللون من المواويل إلى قصص الخيانة أيضا ومن أمثلته «اللى الخيانة فى دمه ما يصونش يوم غالى، بالرخص يوم يشترى لو باع يبيع غالى». أما «الموال الأخضر» موال فرايحى يغنى فى الأفراح ليشيع جوا من البهجة والسعادة أما موال «الواو» فتبدأ أبياتها كلها بحرف الواو.

الكلاسيكية فى التلحين العربى

الكلاسيكية هى الموضوعية والسيطرة الكاملة على الانفعالات النفسية أى أن يكون هناك توازن كامل بين المضمون التعبيرى، والمضمون الشكلى للعمل الموسيقى مع الاهتمام بأسس البناء الموسيقى وجعلها فى المرتبة الأولى.

والكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبي نشأ في أوربا بعد حركة البحث العلمي في القرن الخامس عشر الميلادي، وأساس تلك النهضة هو بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة.

وهي في الأدب العربي تعني العودة إلى الآداب القديمة، بداية النهضة الأدبية المعاصرة عند العرب، فكلمة شاعر عند اليونان كانت تعني صانع وكانوا يقرنون في أبحاثهم الشعر بالصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى وتقترب هذه الكلمة في الثقافة العربية لنفس المعنى.

والكلاسيكية في الموسيقى كلمة غامضة تطلق في مجالات متعددة بمعان متباينة وتطلق على كل ما رسخت دعائمه من المؤلفات، فأصبح جزءا من ذخيرة الإنسانية التي أثبتت صمودها أمام تغير الأزمان..

وتطلق هذه الكلمة أيضا على فترة من فترات التطور الموسيقى فهي أسلوب يتسم بالإحساس الدقيق باكتمال الصورة بالتوازن بين الشكل والمضمون أو بين التعبير والمعنى المعبر عنه، كما تتسم بالصقل والتهذيب العقلي، والامتناع عن الإفراط في المشاعر والمبالغة من الانفعالات، فقد كان الموسيقيون في الفترة الكلاسيكية لا يبنون أعمالهم ويشيدونها بمهارة وإتقان مع عدم التضحية بالقيمة العاطفية في سبيل الاهتمام بالشكل. وقد عرفت الأعمال الكلاسيكية بالموضوعية ودقة الصنعة وإتقانها ورشاقتها وبساطتها ووضوحها فهي تستعرض البناء والشكل وفي نفس الوقت لا تفتقد الإحساس الدقيق المحكوم بالفكر والبعد عن التطرف.

والكلاسيكية هي العودة إلى القيم الجمالية اليونانية والرومانية في الأدب وفنون الرسم والعمارة والنحت والموسيقى.. وكان الأدب هو الأسبق إليها لأن اللغة هي وسيلة الاتصال بين الناس.

أما المعنى اللغوي للكلاسيكية فمشتقة من الكلمة اللاتينية classic التي كانت تفيد وحدة في الأسطول ثم أصبحت تفيد وحدة دراسية .

وتعتبر الأصول النظرية التي وضعها أرسطو، إنجيل الكلاسيكية، ولكن هذا الفيلسوف لم يتناول في كتابه «الشعر» غير فني الملاحم والدراما وقد أغفل الحديث عن الغناء باعتباره فنا موسيقيا أكثر منه أدبيا كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلي بفرعيه التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم، وعندما نذكر الكلاسيكية في مهدها في فرنسا ينصرف الذهن إلى راسين وكورني وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح.

ولم تكن الكلاسيكية تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الإنساني أي الأدب الذي يعالج مآسي الإنسان من حيث هو إنسان في ذاته فالصراع في التراجيديا يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الإنسانية ذاتها كالحب والبغض والغيرة والعقل

والهوى وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتنبع من الطبيعة الإنسانية ذاتها. ولما جاء القرن الثامن عشر قال الفلاسفة إن مشاكل الإنسان ليست بالضرورة تنبع من طبيعته كإنسان، بل إن فيها- إن لم يكن أكثرها- ينبع من وضع الفرد فى المجتمع ووصفوا دراما برجوازية على هذا الأساس. ومع ذلك لم يحطم القرن الثامن عشر الكلاسيكية، ولم يثر عليها ثورة تدمير ولم يظهر ذلك إلا فى القرن التاسع عشر عندما انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات وتعددت المذاهب ولم يجتمع الفنانون والأدباء بعدها على مذهب بعينه.

ويرى أفلاطون فى جمهوريته أن الكلاسيكية جمال الأسلوب والهارمونية والرشاقة والإيقاع الجيد والبساطة والفكر النبيل والشخصية المعتدلة المنظمة.

وقد استمرت الموسيقى الدينية فى الكلاسيكية لكن بقدر قليل ووجدت لنفسها مكانا إلى جانب الموسيقى التى استمرت جذورها من الأسلوب البسيط المرح لأغنية «رجل الشارع بفيينا» والتى استمد منها هايدن وموتسارت روح البساطة والرشاقة والمرح إلى جانب أناقة الألحان الفرنسية وغنائية ووضوح اللحن الإيطالى.

ولم يخرج الأدب العربى القديم عن الشعر والخطابة السياسية والحفلية والدينية ، فإذا كان الغربيون قد قسموا الشعر عندهم إلى تمثيلى وقصصى وغنائى فإن نقادها قد وضعوا الشعر العربى فى حيز القسم الأخير أى الغنائى،وهذا لا يمنع من أن القليل منه كان شعرا تقليديا.

كان شعراء الجاهلية يغنون أشعارهم، وقد غنى المهلهل وامرؤ القيس وغيرهما إبداعاتهم الشعرية فى الحماسة والحرب. وغنوا «الحداء» هو الغناء الشعبى من وزن الرجز وكانوا يغنونه أيضا فى السقى من الآبار. وكانوا يعلّمون أولادهم الشعر عن طريق اللحن والغناء. كان بعض شعراء الحجاز يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا تأليف أشعار يمكن للمغنين أن يتقنوها بألحانهم وأصواتهم ، ولنفس الهدف كان المغنون يتعلمون كتابة الشعر، وكان تأثير الغناء فى موسيقى الشعر أوسع من تأثيره فى معانيه، إذ كان المغنون يحرّفون الغناء القديم ويدخلون فيه ألحانا فارسية ورومية، وكان هذا التحريف سببا فى الصراع بين أنصار الغناء القديم كإسحاق الموصلى والجديد كإبرهيم بن المهدى، ومعه آخرون وكانت العلاقة واضحة فى العصر العباسى بين الغناء وأوزان الشعر التقليدى شعر المديح وكانت هذه الأوزان توجد فى العصر الإسلامى مع الغناء.

ويقسم الدكتور شوقى ضيف الشعراء القدامى إلى صنفين: «الطبّع» وهم الذين يسيرون وفق عمود الشعر الموروث فلا ينمقون ولا يتكلفون، «وأصحاب الصنعة» وهم الذين ينحرفون إلى التنميق، وقد ظهروا بكثرة فى العصر العباسى.

ويرى الدكتور ضيف أن التصنع في الشعر هو التطرف فى التكليف أما الزخرف والتنميق فقد أطلق عليه «التصنيع».

لقد قطعت الإنسانية مراحل كثيرة قبل أن تصل إلى اكتشاف قواعد واضحة فى مجال التعبير الفنى فى الأدب والشعر والموسيقى، فلما أصبحت لألوان الإبداع قواعد وأصول ظهرت الأساليب المختلفة والمذاهب المتباينة وأولهـا ما يمكن أن تطلق على الألحان العربية الأولى أو إلى ما وصلنا منها خلال التسجيلات هو الأسلوب الكلاسيكى.

ويمكن أن نعتبر الموشح بأشكاله وألوانه، والدور بما يسبقه من مواويل كلها ثوابت يغلب على تلحينها التكلف والتصنع والتنميق بطريقة كانت تطغى على المعانى الملحنة وتتمسك بالجماليات الكلاسيكية للغناء العربى القديم كعنصر أساسى فى اللحن والأداء وهو فن كلاسيكى اهتم بتحقيق التوازن البنائى وعدم السماح لأى مفهوم خارج عن نطاق الصيغ البنائية ليعوق التدفق اللحنى.

وقد انتشـر الغناء الكلاسـيكى فى عصر كان المـزاج رائقا والبال مرتاحا. فالمسـتمع «فاضى» والمطرب نفسـه طويل، وكان الملحن خبيرا فى صنعته وقد تعلم أصولها من كبار المشـايخ وأهل المغنى، وتفنن فى المحافظة على المهنة وإرضاء زبائنه من الأغنياء والفقراء.

وكان أهـل الصنعة يهتمـون بجماليات الغناء الشـرقى، يتفاخرون بقدراتهم على اسـتعمال مقامات موسـيقية غير مسـتعملة كثيرا، وفيها تراكيب معقدة، فضلا على احتوائها على ثلاثة أرباع المقام التى تنفرد بها الموسيقى الشرقية عن موسيقات العالم خاصة الغربى.

كانت جماليات الغناء الشـرقى تطغى فى أحيان كثيرة على الغناء فتأتى أهمية المعانى التى تحتويها كلمات الدور أو الموشـح بأنواعه فى المرتبة الثانية بعد إظهار قدرات الملحن أو المغنى، بل ربما تأتى من مراتب أبعد، وقد لا تأتى أصلا.

إن درجة التوازن بين التعبير عن المعانى والتمسـك بجماليات الغناء الشـرقى هى التى تحدد إلى درجة بعيدة الأسـلوب والمدرسـة التى ينتمى إليها هذا الغناء. ومما لا شك فيه فإن الأسلوب الكلاسـيكى فى الغناء هو أقل هذه الأسـاليب اهتماما بالمعانى وأكثر اسـتعراضا لقدرات الملحن والمغنى صاحب النفس الطويل والصحة والتمام.

نمــاذج لأسلــوب التلحــين الكلاسيكـــى

موشح ملا الكاسات

تلحين محمد عثمان - مقام راست

ايقاع سماعى ثقيل $\frac{8}{10}$

ملا الكاسات وسقانى
نحيل الخصر والقد
حياة الروح فى لحظة
سبانى لحظة الهندى
مليمى لا تسل عنى
وخلينى على عهدى

موشح ملا الكاسات (٢)

موشح ملا الكاسات (١)

موشح يا راعى الظبا
تلحين كامل الخلعى

يــا راعــى الظبا   فى حياتـك غزال
خلتــه فــى قبــا   حــذرنا وصـــال
قــل خــذ جبــا   دا شربها حــلال
نــاديت مرحبــا   يــا بدر الكمــال
ســل لى يا مصون   مــا هــذا الدلال
يـا حــلو المجـون   مـا آن الوصـــال
زادت بــى شجون   سلوانــى محـــال
وحـــالى أبـــى   عـن غيرك ومــال
ايـه أمــان أمــان   ايـه أمــان أمــان

موشح يا راعى الظبا



موشح يا شادى الألحان
لحن سيد درويش

يـا شـادى الألحـان
أسمعنـــــــــــا
رنـــات العيــــدان
واطرب من فى الحان
واحسبنــــــــا
مـن ضمــن الندمــان

موشح يا شادى الألحان



موشح مولاى
تلحين زكريا أحمد

مولاى كتبت رحمة الناس عليك فضلا وكـرم
فالمرجـــع والمــآل والكل إليك عرب وعجـــم
ما لى عمل يصلح للعرض عليك بل صار عدم
فارحـــم ذلى ووقفتى بين يديك أن زل قـــدم

موشح مولاى (٢)

موشح مولاى (١)



دور كادنى الهوى

تأليف الشيخ محمد درويش - تلحين محمد عثمان

مقام نهاوند

المذهب :

كادنى الهوى وصبحت عليـل   مثل النسيم فى روض الحسـن

حبّى قمر طالع على غصنــه   كله أدب وطـرب وجميـــل

مالـــــوش مثيـــــل

الدور:

للحســن ده بالطبــع أميــل   ياللى تــلوم دا شىء بالعقـــل

انظر كــده واحكـم بالعـــدل   كلـــه أدب وطرب جميـــل

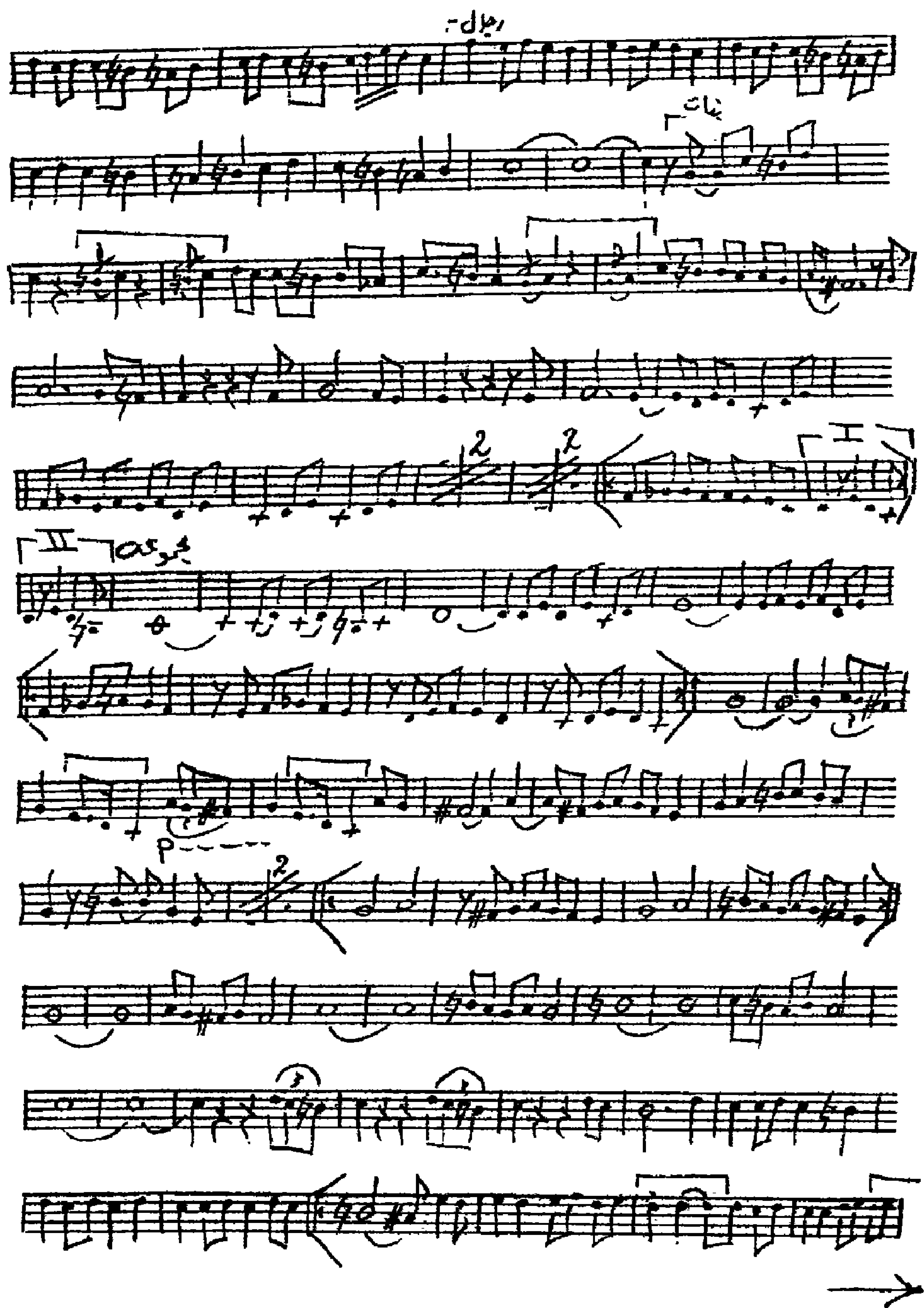
مالـــــوش مثيـــــل

كادنى الهوى (٤)





كادنى الهوى (٣)



كادنى الهوى (٢)



كادنى الهوى (١)



دور كنت فين والحب فين
تلحين عبده الحامولى

كنت فين والحب فين
لم يفـارق لـحظ عين
يا فــؤاد حســبك
ربنـــا يـحاسـبك
كم بنال فيك من غزال
خير سيوف الحاجبين

تابع لدور كنت فين والحب فين (٢)



دور كنت فين والحب فين (١)

ولى ن - - - - - - - - - فى ت كن

ى لم ن - - - - - - - فى ب حو

ظى ح لا ء رى - - - - - - - - - - - - فا

ن لازمه ن - - - - عى

د - - - - - آ ف يا ه آ

ب ر ه - - - - آ بك س - حا

- - عى - - - - يا بك س حا ى - - - - - تا

زا غ ن - - مى ك ف ل - - - - - - - - با ن م كا فى

دور ياللى قوامك يعجبنى
لحن سيد درويش

المذهب:

ياللى قــوامك يعجـــبنى
ليـه بس ترضى لى صدودك
يا هــل تــرى بتـــأدبنى
اكمن عـــزالى شــهودك
دا شىء كتير بعـدك عنى
والقلب ميـال لوجـــودك

الدور:

أروح لمين أشـكى حـبيبى
والدهر والعـــزال حـكام
أحب أشوف فى النوم طيفه
ألقاه يجينى مع الأخصـام
والقلب دا راح يعمل أيـــه
حتى العوازل فى الأحـــلام

دور ياللى قوامك يعجبنى

آه نى ب جى يع مك وا أ لى ل يا

ض ر نى س ب ه لى نى ب جى ع ى

لازمه دك دو ص لى

د أ ت ب را ت هل يا

لازمه دك هو لش زا ع ن من إك نى ب د

دك ع ب نى ن ع دك ع ب تير ك شى دا

ب أل ول ه آ ل يا م يال ى م ب أل ول نى ن ع

دك جو و ل ل يا مى

الفصل الثانى

الأسلوب الرومانسى

الحب على ضوء القمر

زكريا أحمد
محمد القصبجى
رياض السنباطى
محمد عبد الوهاب
فريد الأطرش

يبين التفسـير الاجتماعى للغناء العربى، ارتباطه بالحالـة الاقتصادية للمجتمع، فارتفع مع ارتفاعهـا وهبـط مع هبوطها كما ارتبطت أغنيات فترة الحرب العالمية الأولى بالعمد وأهل بورصة القطن، الذين نزلوا «مصر» ليبعثروا الأوراق الحمراء أى الجنيهات العشـرة فى الملاهى ومواخير الغناء الهابط. وظهرت الطبقة المتوسـطة والمثقفة التى حملت قدرا كبيرا من الرومانسـية فأقبلت علـى الأغنيات التى كتبها شـاعر تربّى على الفن الصحيح واعتبر المـرأة كائنا روحيا رفيعا لا مجرد جسـد. وتغيرت الإشـارة إلى المرأة وأصبحت الأغانى تخاطبها فى صيغة المذكر لا المؤنث وقد تحولت من جسدياتها إلى نوع من المعبود فظهر مع هذا الفكر الغنائى الرومانسى ملحنون من نفس الطبقة المثقفة عبروا عن الكلمات برومانسية أيضا، وتركوا لنا ثروة من الغناء الرصين الراقى الذى يقدره المؤرخون وجعلوا منه نموذجا للغناء الصحيح ومقياسا للغناء الإيجابى الذى لا يتنافر مع الوجدان العربى والروحانيات الشرقية.

من الأغنيـات الرومانسية التى لحنها زكريا أحمد (١٨٩٦- ١٩٦١) من تأليف بيرم التونسى (١٨٩٣- ١٩٦١) وغنتها أم كلثوم «أنا وانت، أنا وانت» «كل الأحبة اتنين اتنين» «آه من لقاك من أول يوم» «حبيبى يسـعد أوقاته» «يا مليكى الحسـن سـجد لك» «أنا فى انتظارك» «أنا ليه اتجاسـر واعاتبك» «ايه اسمـى الحب أنا ما اعرفش» «الأولة فى الغرام والحب شـبكونى» «فى نـور محيـاك الهنى» «أهل الهوى» «الأمـل» «الورد جميل» «حبيب قلبـى وافانى» «هو صحيح الهـوى غـلاب» «يـا ورد يا للى الندى» «مالـك يا قلبى حزين اليوم» ومـن تأليف أحمد رامى (١٨٩٢- ١٩٧٩) لحن الشـيخ زكريا أحمد لأم كلثوم «ياما أمر الفراق» «ياللى تشـكى م الهوى» «شكانى نوحـك بكيت» «يا بشير الإنس غنى» «يا ليل نجومك شهود» «أنا كنت أحب الشكوى إليك» «ناسيه ودادى وجافيانى» «يا فرحة الأحباب بالأنس لما طاب» كما لحن لها «جمالك ربنا يزيده» «وليه عزيز دمعى تزله» «أكون سـعيد لو شـفتك يوم» و«العزول فايق ورايق» والأربعة من تأليف حسن صاغى.

لحن أحمد صبرى التجريدى لأم كلثوم «خايف يكون حبك فىّ شفقة عليه» و«الحب كان من سنين» «وشفت بعينى ما حدش قاللى» و«طلع الفجر ولاح».

أمـا محمـد القصبجى (١٨٩٢- ١٩٦٦) فقد لحن لأم كلثوم مـن تأليف أحمد رامى «متنا فى حبك يا نور العين» و«هايم فى بحر الحياة» و«أخدت صوتك من روحى» «تراعى غيرى وتبتسـم وانـا ذنبى ايه» «تشـوف أمـورى وتتحقق وبرضه مش عايزه تصـدق» «خيالك فى الأنام حلمى» و«زارنى طيفك فى منامى» و«سكت والدمع اتكلم» و«صدق وحبك مين يقول م القلب للقلب رسول» «قلبك عذرنى ورمانى» «ولحد امتى حتدارى حبك» «ياريتنى كنت النسيم اللى يداعب شعورك»

«أحبك وانت مش داري» «إن كنت أسامح وانسى الأسية» «حبيت ولا بانش عليه ووقعت والحق عليه» «خلي الدموع دى لعيني» «الشك يحيي الغرام» «بعدت عنك بخاطرى عشان يزيد اشتياقي» «يا روحى بلا كتر أسيه» «أحب أقول اللي في بالي» «انت فاكراني واللا نسياني» «خاصمتني وانا حيران من أمر الخصام» «عنيه فيها الدموع» «محتار يا ناس في دى الغرام» «يا عشرة الماضي الجميل ياريت تعودي» «يا فايتني وانا روحى معاك» «ياللي انت جنبي وانت بعيد» «ياللي جفاك المنام» «ياللي شغلت البال يا ريت أكون على بالك» «روح كلامك من حنيني» «ليه تلاوعيني وانت نور عيني» «فين العيون اللي سبتني» «ياما شكيت من اللي ف قلبي» «طالت ليالي البعاد» «حيرانه ليه يا دموعي من أسايا» «منيت شبابي بالنعيم ويا الحبيب» «نامي نامي يا ملاكي» «ياللي صنعت الجميل» «يا نجم مالك حيران» «يا للي جفيت ارحم حالي» «حرمت اقول بتحبيني احسن يا روحي تجافيني» «مدام تحب بتنكر ليه» «يا فؤادى غني ألحان الوفا» «رق الحبيب» «عطف حبيبي وهناني» «مرت الأيام في تيارها» «يا للي انحرمت الحنان».

كما لحن لها القصبجي من تأليف بيرم التونسي «تبعيني ليه» «ينوبك ايه من تعذيبي».

أما رياض السنباطي (١٩٠٦ - ١٩٨١) فقد لحن لأم كلثوم مجموعة كبيرة من الأغنيات التي كتبها شاعر الرومانسية أحمد رامي منها «افرح يا قلبي» «النوم يداعب عيون حبيبي» «على بلد المحبوب» «قضيت حياتي حيرى عليك» «لما انت ناوية تهاجريني» «فاكر لما كنت جنبي» «يا طول عذابي واشتياقي» «أفكر فيه وينساني» «غلبت أصالح في روحي» «هلت ليالي القمر» «ح اقابله بكرة» «ياللي كان يشجيك أنيني» «سهران لوحدى» «يا ظالمني» «عودت عيني» «دليلي احتار» «هجرتك» «حيرت قلبي معاك» بالإضافة إلى القصائد التي يأتي ذكرها في موقع آخر هنا.

ولحن لها من تأليف «بيرم التونسي» «ظلموني الناس ظلموني» «شمس الأصيل» «الحب كده» ومن تأليف عبد الفتاح مصطفى (١٩٢٤ - ١٩٨٤) «لسه فاكر» «ليلي نهارى» «أقولك ايه عن الشوق يا حبيبي» كما لحن لها من تأليف عبد الوهاب محمد (١٩٣٠ - ١٩٦٦) «حسيبك للزمن» ومن تأليف عبد المنعم السباعي (١٩١٨ - ١٩٧٨) «أروح لمين».

أما بليغ حمدى (١٩٣١ - ١٩٩٣) فلحن لأم كلثوم «حب إيه» «أنا وانت» «حكم علينا الهوى» وكلها من تأليف عبد الوهاب محمد كما لحن لها «أنساك» «كل ليلة وكل يوم».. «بعيد عنك» وكلها من تأليف مأمون الشناوى (١٩١٤ - ١٩٩٤) كما لحن لها «سيرة الحب» «فات الميعاد» و«ألف ليلة وليلة» وكلها من تأليف مرسي جميل عزيز (١٩٢١ - ١٩٨٠) كما لحن لها «الحب كله» من تأليف أحمد شفيق كامل (ولد في عام ١٩٢٣).

ولحن محمد عبد الوهاب (١٩٠٧ - ١٩٩١) لأم كلثوم «أنت عمرى» «أمل حياتي» «ليلة حب» «أنت الحب» «فكروني» «ودارت الأيام».

ولحن لها «محمد الموجي» (١٩٢٣ – ١٩٩٥) «للصبر حدود» «أسأل روحك» كما لحن لها سيد مكاوى (١٩٢٨ – ١٩٩٧) «يامسهرني».

أما الأغاني الرومانسية التي غناها محمد عبد الوهاب فهي كثيرة منها ما كتبه حسين السيد (١٩١٦ – ١٩٨٣) وهي «اجرى أجرى» «أحبك وأنت فاكرني» «أحبه مهما أشوف منه» «اسمح وقل لي» «أشكي لمين الهوى» «افتكرني» «افرحي وغني» «أنا اللي طول عمرى ما حبتش» «أنت أنت» «إيه جرى يا قلبي ايه» «بفكر في اللي ناسيني» «بلاش تبوسني في عينيه» «تراعيني قيراط» «الحبيب المجهول» «حبيبي لعبته» «حياتي أنت» «خي خي» «الدنيا سيجارة وكاس» «شبكوني ونسيوني قوام» «عاشق الروح» «علشان الشوك اللي في الورد» «على إيه بتلومني» «عمرى ما حنسى يوم الاثنين» «فين طريقك فين» «قلبي بيقوللي كلام» «قوللي عملك ايه قلبي» «الكاس بين ايديه» «كان أجمل يوم» «كنت فين تايه وغايب» «لأ مش أنا اللي ابكي» «ما اقدرش أنساك» «هليت يا ربيع» «ياللي نويت تشغلني» «يا مسافر وحدك».

ومن تأليف أحمد رامي غنى محمد عبد الوهاب من ألحانه «أحب عيشة الحرية» «إن كنت تفتكرى ولاتنسى» «آه يا ذكرى الغرام» «حنانك بي يا ربي» «سكت ليه يا لساني» «صعبت عليك» «ضحيت غرامي» «طال انتظارى» «طول عمرى عايش لوحدى» «الظلم ده كان ليه» «غاير من اللي هواكي» «كروان حيران» «إن كنت تفتكرى وللا تنسى» «مشغول بغيرى» «الميه تروى العطشان» «ناداني قلبي إليك» «هان الود» «ياللي شجاك الأنين» «يا دنيا يا غرامي» «يالوعتي يا شقايا» «ياوابور قوللي» «يا وردة الحب الصافي».

وغنى من ألحانه وتأليف مأمون الشناوى «إنت وعزولي وزماني» «انسى الدنيا» «آه لو عرفت المخبي» «آه منك يا جارحني» «ردى عليه» «على بالي يا ناسيني» «قابلته وياريت ما قابلته» «من قد إيه كنا هنا».

أما أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٩ – ١٩٣٢) فقد كتب لمحمد عبد الوهاب عدة أغنيات باللهجة المصرية العامية وهي «دار البشاير» «قلبي غدر بي» «سيد القمر في سماه» «يا ليلة الوصل استني» «اللي يحب الجمال» «النبي حبيبك ما تحرمش الفؤاد منك» «شبكني قلبي» «في الليل لما خلي» «بلبل حيران» «النيل نجاشي» بالإضافة إلى العديد من القصائد.

ولحن محمد عبد الوهاب «كل اللي بينا انتهى» و«يا فرحة القلب المشتاق» وغنت نور الهدى من ألحانه «أضحك لمين» «حتشوفي إيه يا عيوني» «الدنيا ساعة وصال» «قولوا لشاكي الهوى» «ما تقوللي مالك محتار» كما غنت هدى سلطان «رجع الهوى تاني» «نام يا حبيب قلبي» من

ألحانــه وغنى عبد الحليم حافظ «أنا لك على طول» «أهواك» «ايه ذنبى إيه» «توبة» «شــغلونى» «ضى القناديل» «ظلموه» «عقبالك يوم ميلادك» «عشــانك يا قمر» «فوق الشــوك» «قوللى حاجة» «كنــت فــين» «نبتدى منين الحكاية» «الوى الويل» «يا خلى القلب» «يا قلبى يا خالى» وغنى من ألحانه عبد الغنى السيد «أنا وحدى ياليل سهران» «آه من الزمان» «بكرة حتندم» «جبال الكحل» «الحلو شــاور لى بمنديله» «عمر الحب مالهش نهايــة» «ياللى غرامك حلالى» وغنت فايزة أحمد من ألحانه «بريئة» «بصراحة» «تراهنى» «تهجرنى بحكاية» «حمال الأسية» «خاف الله» «راجع لى من تانى» «وقدرت تهجر» وغنت وردة الجزائرية من ألحانه «اســأل دموع عينيه» «أنده عليك بالحب» «بعمرى كله حبيتك» «فى يوم وليله» و«لولا الملامة».

وغنت ليلى مراد من ألحانه الرومانسـية «اتمخطرى يا خيل» «أروح لمين بس يا ربى» «آه لو تعرف المخبى» «جواب حبيبى» «الحب جميل» «حيران فى دنيا الخيال» «الدنيا غنوه» «ســألت عليه» «الشاغل المشغول».

أما الأغانى الرومانســية التى لحنها وغناها فريد الأطرش (١٩١٠– ١٩٧٤) فهى كثيرة منها ما كتبه يوســف بدروس (١٩٠٨– ١٩٨٧) مثل «أبكى يا عين» «أحلف لك» «آخر كدبة» «أعمل ايه» «إمتى تعود» «أنا قلبى بيقولك» «أنساك وافتكرك تانى» «بتسألينى عن حالى» «بحب من غير أمــل» «حبيبى فين» «حبيت وكان» «راح يجى يوم وتحبنــى» «صدقينى» «طلع الفجر» «عتاب الحبيب» «عرفت مقدارك» «عمرى ما حأقدر أنساك» «قوليلى ايه اقول لك» «كفاية أشوفك» «ليه يا روحى» «من يوم جفانى» «نداء الحبيب» «وحياتك» «يا فرحتى يوم ماتحبنى» «يا نسمة تسرى» «يوم اللقاء».

وكتــب له مأمون الشــناوى «أنا كنت فاكرك ملاك» «أنا واللى بحبــه» «أنا وانت. أنا وانت» «أول همسه» «بحبك انت» «بدور عليك» «بعد اللى كان» «بنادى عليك» «تقول لأ» «جميل جمال» «حفضــل أحبك» «الحب كفاية علينا» «الحــب لحن جميل» «حبنى قد ما تقدر» «حبيب العمر» «حكاية غرامى» «خليها على الله» «الربيع» «سافر مع السلامة» «سنة وسنتين» «القلب قلبى» «لا فرحت يوم وياك» «ليه دايما ماعرفش» «مقدرش أقول آه» «نجوم الليل» «يا قلبى يا مجروح».

وكتب له عبد العزيز ســلام (١٩١٥– ١٩٨٤) أغنيات «ادينى ميعاد» «ان حبتنى» «بقى عايز تنســانى» «جــرى ايه يا عزالنا» «الحبيب الجميل» «حبيب القلــب» «خدى قلبى» «دايما معاك دايما» «ســألنى الليل» «عنيّه بتضحك» «قســمة» «كفاية يا عين» «لو تســمعنى» «ليه أنا بحبك» «مخاصمك يا قلبى» «مين يعرف» «واحدة واحدة» «وياك وياك» «يا جميل يا جميل» «ياللى قلبى بيناديكى» «يفيد بإيه الأنين».

وغنـــى من ألحانــه وتأليف بيرم التونســى «أحبابنا يا عين» «تطلع يا قمــر بالليل» «حبيت ولكن ما بقولشــى» «صونى الخدود» «غالى يا بوى» «لقا الأحبة» «نار الهوى» «يللا ســوا» «تهون عليك».

وكتب له مرســى جميل عزيز أغنيات «اسمــع.. اسمع» «أنا وانت وبس» «زمان يا حب» «يا حبايبى يا غايبين» «قلبى وعينى اختاروا» «مانحرمش العمر منك».

أما حســين الســيد فكتب له أغنيات «ارحمنى وطمنى» «قالت لى بكره» «يابو ضحكة جنان» «ياويلى من حبه».

وكتــب له صالح جــودت (١٩١٦ - ١٩٧٦) «حكاية العمر كله» «يا زهرة فى خيالى» «يامالكه القلب فى إيدك».

وكتــب لــه أنور عبد الله (ولد ١٩١٩) «أنا بلبل» «أنــا ونت لوحدنا» «اياك من حبى». ولحن فريد الأطرش وغنى عددا من القصائد أيضا.

أمــا ألحانه لغيره فهى «يا ليالى البشــر» «يا بدع الورد» «ياللى هواك شــغل بالى» «أهوى» «رجعــت لك» «ليالى الأنس فى فيينا» «نويت أدارى آلامــى» «يا بدع الورد» «يا حبيبى تعالى الحقنــى» «يا ديرتى» «ياللى هواك شــاغل بــالى» «يا نار فؤادى» وكل هــذه الأغانى بصوت أسمهان.

كمــا لحن «يا ســاعة بالوقت اجرى» «إن جيت للحق» لنــور الهدى ولحن «بيحبنى وبحبه» «أحبــك يا نــى» لصباح ولحن «يا مجربين الهوى» «ما يكونش ده» لشــادية ولعادل مأمون لحن «أنــت واحشــنى» وعبد اللطيف التلبانــى «الكلمة الحلوة» «لمحرم فؤاد» «ياواحشــنى رد عليه» «وشهر زاد» «إدينى ميعاد وقابلنى».

ويعد محمد الموجى وبليغ حمدى وكمال الطويل فرســان اللحن الرومانســى الجميل وقد تركوا لنا تراثا هائلا من الأغانى والقصائد.

لحن محمد الموجى لعبد الحليم حافظ أغنيات رومانســيه منها «ياواحشــنى وبعدك حيرنى» «الحق عليه اللى عرفتك» «ظالم» «الجمال هوه» «الليل أنوار وسمر» «بســم الفجرية» «ســلامات ازيكــم» «خليك معايا» «صافينى مرة» «بتقوللى بكرة» «ياللى الهوى خالك» «ايه فكرك لو يتعاهد قلبى» «اســبقنى يا قلبى» «كامل الأوصاف» «لو كنت يوم على قلبى تهون» «أحن إليك» «ياقلبى خبّى» «ليه تشــغل بالك» «أقول ما اقولشــى» «لو كنت يوم أنساك» «كان فيه زمان قلبين» «حرام يا نار» «مشغول» «الحب بيسأل» «الليالى» «حبك نار» «مغرور» «أحبك» «جبار».

ومن الأغنيات الرومانسية التى لحنها محمد الموجى «شباكنا ستايره حرير» «بوست القمر» «غاب

القمر» «قلبي إليك ميال» «حيران» «ليه يا قلبي ليه» «تمر حنة» «اللي روحي معاه» «غالي عليا» «أمانة يا بكرة» «وانت عني بعيد» «يا حبيبي قوللي آخرة جرحي ايه» «وايه هو ده».

أمـا كمـال الطويل فقد ترك لنا ألحانا رومانسـية كثيرة منها ما غنـاه عبد الحليم حافظ مثل «يوم وارتاح» «أسمر يا اسمراني» «على قد الشـوق» «هي دي هيه» «كفاية نورك علي» «حلفني» «صدفـة» «بيني وبينك إيه»، «اللي انشـغلت عليه» «حبيب حياتي» «فـي يوم من الأيام» «بيع قلبك» «أبو عيون جريئة» «بتلوموني ليه» «في يوم في شهر في سنة» «جواب» «راح.. راح» «بعد ايه» «الحلوة» «بلاش عتاب».

ومـن ألحانه الرومانسـية أيضا «بان عليه حبـه» «مال القمر ماله» «منسـية» «لأ يا قلبي لأ» «ساعات» «استناني» «ليه خلتني أحبك» و«سامحني تبت» «طول عمري بحبك».

ولحن بليغ حمدي أغنيات رومانسية أيضا منها ما غناه عبد الحليم حافظ مثل «تخونوه» «أعز النـاس» «زي الهوى» «موعود» «أي دمعة حزن لا» «مـداح القمر» «حاول تفتكرني» «خايف مرة أحب» «الهوى هوايا».

ومن الألحان الرومانسية لبليغ حمدي «ما تحبنيش بالشكل ده» «مرايتي» «وف وسط الطريق» «ردوا السـلام» «مالي بالأحزان» «كان يا ما كان» «أنا بعشـقك» و«النبي وحشـتنا» «كل شيء راح وانقضى».

مـن الألحان الرومانسـية لحلمي بكر «ماظنش يا حبيبي» «مهمـا الأيام» «بس أما تيجي» «يا خبر» «على عيني» «ما عندكش فكرة» «فاكرة» «يا صبرة».

ولحن الأخوان رحباني أغنيات رومانسية غنتها فيروز منها «بكتب اسمك يا حبيبي» «جبليه النسـمة» «حبيتك بالصيف» «يامرسال المراسـيل» «علموني» «حبيبي بدّو القمر» «كيف حالك يا جار» «قمره يا قمره» «يا قمر أنا وياك» «غالي الدهب غالي» «هيلا يا واسع» «سنى عن سني» «نسّم على الهوى» «يا ناطور القمرية» «حيدوا الحلوين» «وقف يا اسمر» «لا لا ولا لا».

ومـن الأغاني الرومانسـية التي لحنها أحمد صدقي «فاكراك ومش هنسـاك» «أجمل سـلام» «سماح» «يا مسافر وناسي هواك» «فتح الهوى الشباك».

ولحن سيد مكاوي «ولو انك يا حبيبي بعيد» «أوصيك بيه» «أنا هنا يابن الحلال» «شعوري ناحيتـك» «عنـدك شـك في ايه» «وحياتـك يا حبيبي» «حلويـن من يومنا» «وتفـرق كتير يا حبيبي».

ولحن محمود الشريف «تلات سلامات» «ليالي العمر محدودة» «حلو وكداب» «أوصفولي الحب» «يتسأليني بحبك ليه» «ايه فكر الحلو بيه» «البيض الأمارة» «بايعني ولا شاريني». «بياع الهوى

راح فــين» «القلــب والا العين». «يا عطارين دلوني» «أحب أسمك» «من بعيد يا حبيبى باســلم» «أطلب عنيا».

ومن الألحان الرومانسية لمحمد فوزى «الشوق الشوّق» «ليا عشم» «الزهور» «روحى وروحك» «تملى فى قلبى» «تعب الهوى قلبى» كما لحن «لامونى» «يا أعز من عينى» «وكل دقة فى قلبى».

ولحــن عبــد العظيم محمد «زى ما أكون عطشــان» «كل أطبا القلب» «وشــك حلو عليه» «زى نور الشمس» «بالسلامة يا حبيبى» «ياليلة ما جانى الغالى» «فى قلبى غرام» «دوبنى دوب يا هوى».

لحن رومانسى.. حبيب قلبى وافانى

«حلــم» أو «حبيــب قلبى وافانى» مونولوج تنفرد أم كلثوم بأدائه. كتب كلماته بيرم التونســى من قصة لها بداية ووسط ونهاية وهى العناصر التى تتكون منها القصة القصيرة كما يراها أساتذة الأدب ونقاده.

أما البداية فى هذا المونولوج فهى خبر يسوقه المؤلف للمستمع إذ يبلغه أن «حبيب قلبى وافانى فى ميعاده ونول بعد ما طول بعاده» ويصف المؤلف اللقاء فى وســط القصة ويتوســع فى وصف ما دار فيه، فالأحداث متصاعدة مشوقة تصور حوارا «يقوللى.. وأقوللــه»

أما النهاية فيســوقها كمفاجأة، فقد كانت الأحداث تمثل حلما رآه النائم وكان يتمنى أن يكون علما.

لحن الشيخ زكريا أحمد القصة برومانسية فقد مهد للغناء بجملة من المقام المستعمل فى اللحن «السوزناك» لها طابع رومانسى يمهد لغناء أم كلثوم.

ثم لحن مقدمة القصة فى شــكل خبرى فنســمعه كأنه أضاف كلمة وهمية هى «مادرتوش»؟! «مــش حبيــب قلبى وافانى فى ميعاده» فهو خبر لا ينقص الأداء فيه نغمة إبلاغ الأخبار الهامة. وفى عنصر الوســط من القصة الغنائية القصيرة لحن حوارا عاطفيا رومانســيا «بقى يقوللى.. وأنا أقولله» «يقولى كنا.. أقول له كنا» لكن الرد دائما نغمته أكثر ارتفاعا من نغمة الســؤال فهو تأكيد للمعنــى المردود بــه «وإذا قاللى قد ايه حبــك؟.. كان الجواب فوق ما تتصــور وإذا قال خايف لتنسانى» كان الرد سريعا وقويا «مستحيل أقدر».

أما لحنه لجملة «ســلام مشتاق لمشــتاق» فهى عودة إلى الأسلوب الكلاسيكى فى الغناء حيث القفلة الحراقة.

وفى مقطع «نســينا الدنيا» صوّر حالة من الشجن يطير فيها المحبان إلى السماء حيث ترفرف أرواحهما فى عشــق وهيام، وقد بلغ الشــيخ زكريا قمة التصوير للمعنى فى كلمة «وعلينا» حتى

صـور «العلو» درجات متتاليـة واقترب من ذلك في الوصف التمثيلي المسـرحي، وذكرنا بعبارة «عشان ما نعلا ونعلا ونعلا .. لازم نطاطى نطاطى نطاطى» التى لحنها سيد درويش في مسرحيته «العشرة الطيبة».. وجسد لنا فيها أسلوب الالتزام بتصوير المعنى ببساطة وبأقل قدر من جماليات الغناء العربى.

ويواصل لحن الشـيخ زكريا الغناء تحت ضوء القمر والنجوم المؤانسة والغضون الهامسة إلى أن يصـل للفصـل الأخير من الرواية أى فى عنصر النهايـة ليبلغنا أن الحدوتة كانت مجرد منام أو هى حلم وطار.

وفى الأعمال الدرامية دائما تأتى النهاية أسـرع من باقى الأحداث وكما كتب بيرم التونسـى نهاية الحدوته فى إيقاع أكثر سـرعة من إيقاع الأبيات السـاردة أو الحاكية فيها، لحنها الشيخ زكريا فى تتابع سـريع، وفى السـطر الأخير التزم بمواصفات الألحان المسـرحية التى مارسـها كثيرا، والهدف هو إعلان المستمع بأن القصة قد انتهت ليعلو التصفيق الحاد.

تميـزت ألحان الشـيخ زكريا أحمد بالالتـزام بالتعبير عن المعانى التـى يلحنها فى مناخ التطريـب بلكنة مشـايخ الغناء والمبتهلـين وكما اهتم بالدور والطقطوقة اهتـم أيضا بالمونولوج الرومانسى.

لحن رومانسى.. رق الحبيب

«رق الحبيـب وواعدنى» كتبها رائد الأغنية الرومانسـية أحمد رامى ولحنها محمد القصبجى لتغنيها أم كلثوم عام ١٩٤١ من مقام (النهاوند).

يبدأ اللحن بجملة موسـيقية هادئة من جزءين تمهد للغناء الناعم الذى يعكس فرحة المحب بالحصول على موعد غرام، والغناء طابعه الشـجن واسـتثمار قدرات صوت عبقرى، فلم يشأ أن يعـبر عن الفرحة بجمـل إيقاعية راقصة إنما غنائية ممتدة، أما فرحـة اللقاء فقد عبر عنها فى اللزمات القصيرة بين الجمل اللحنية.

ويواصل اللحن سرد أحاسيس المحب بلقاء من يحب بعد غياب لكنه سرد تميزه ما يميز موسيقى محمد القصبجى صاحب الثقافتين العربية والغربية فى الموسيقى فهو ملحن طقطوقه «إن كنت أسامح وأنسى الأسية» ذات الطابع الموسيقى الحديث والذى يظهر فيها ثقافته الغربية فى الألحان.

فى أغنية «رق الحبيب» صور القصبجى المناخ العام، وللتفاصيل بالموسـيقى فى لزمات مركزة معبرة. وترسم المناخ النفسى للمحب المنتظر بدقة ووضوح. وقد أراد أن يستفيد من قدرات صوت أم كلثوم فى التطريب فأكثر من الألحان الممدودة، والقفلات الساخنة.

سبق لحن الكوبليه الأول جملة موسيقية فى نفس مقام المقدمة «النهاوند» لتغنى أم كلثوم على إيقاع حى «من كتر شــوقى ســبقت عمرى» مع الندم على ما فات من وقت قضته فى الهجران من الحبيب. أما كلمة «بالوصال» فلحنها فى جملة طويلة تحتاج نفسا طويلا «وقدرة على أداء قفلــة حراقــة» من الغناء الكلاســيكى خاصة أن صوت أم كلثوم كان قادرا على اســتيعاب كل الأساليب اللحنية.

وقبــل مطلع «طلع عليه النهار» لحــن القصبجى جملة عزفها على آلة العود جديدة على هذه الآلة الشرقية الخالصة، فهى من نوعية الجمل التى تعزفها بحلاوة وجمال آلة البيانو الغربية.

وفرضت كلمة «الأطيار» على الملحن جملة مميزة تبدأ من البيت الذى سبقها ومطلعه «طلع علىّ النهار» فكلمة الأطيار تستوجب الزقزقة واللحن الممتد.

ويستعمل القصبجى إيقاع «الفالس» الغربى عند تلحينه «هجرت كل خليل» بقصد كسر الإيقاع البطىء والنغمات الممتدة ليضمن الحيوية ويتجنب الإحساس بالملل.

فــى المقطع الأخير من الأغنية صور الملحــن المعنى الذى قصده المؤلف وهو الخوف من عذاب القــرب فلحن جملة موســيقية حائرة غامضة عزفتها آلات التشــيللو الوقــورة، ثم تصاعد نفس الإحســاس فى جملة أخرى قبل ســطرى النهاية قبل غناء مقطع «ولقيتنى خايف على عمرى ليروح منى من غير ما اشوف حسن حبيبى».

لحــن أغنيــة «رق الحبيب» يؤكد رومانســية المعانى التى احتوتها كلماتهــا والتى قام الملحن بتصويرها ورســم مناخها حتى إن المســتمع إليها من غير العرب يســتطيع أن يدرك المعنى الذى قصده كاتب الأغنية دون حاجة إلى معرفة باللغة العربية أو اللهجة المصرية.

إنها قصيد سيمفونى عربى ونموذج للأغانى الرومانسية.

لحن رومانسى: زمان يا حب

«زمان يا حب» أغنية لفريد الأطرش من تأليف مرسى جميل عزيز وغناها فريد من ألحانه فى فيلم يحمل اسمها عام ١٩٧٣.

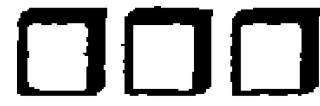
كان يحلــو لفريد الأطــرش أن يوازن فى ألحانه الرومانســية بين الجمــل الإيقاعية والجمل الإنســيابية «أدليــب» (Adlip) وهذه الأغنية بدأ لحنها بتصوير لكلمــة «زمان» ويتبعها تصوير للبيتين التاليين من شــكل ســرد لذكريات قديمة، و يخلص منها أنه الآن فى حالة حب، وقد ساق المعنى الأخير على إيقاع حى ثم قفلة بسيطة تعبيرا عن سعادته بحالة الحب التى يعيشها بعد طول حرمان.

وكما فعل فى المقدمة الموسـيقية للأغنية حيث جاءت فى شكل تعبيرى درامى يلفت السمع ، فعل أيضا مع الجملة الموسـيقية المركزة التى ساقها قبل غناء الكوبليه الأول بعدها يواصل الغناء المسترســل (الأدليب) وسـرد تاريخه العاطفى إلى أن يصل إلى جملة «التسـليمة» التى تتكرر فى المذهب والكوبليهات لتكون بمثابة رباطا عضويا لأجزاء العمل الغنائى.

وعلى إيقاع «الصعيدى» وصوت آلة البيانو يغنى بابتهاج ونشـوة الحب «يا أحلى أحلى شىء فـى الكون» حتى إن وصل إلى تعبير «وشوشـة عصافير» علـت النغمة الراقصة المبتهجة مع قفلة كلاسيكية يرى أن صوته قادر على أدائها بإتقان.

يعود فريد الأطرش إلى اللحن الانسيابى والجمل «الأدليب» فى بيتين آخرين هما «يا أحلى ما فى عيون الليل.. واجمل ما فى خدود الورد.. انا ف حبك قاسيت الويل.. ولا يعتب علىّ حد» وتستفز الملحن جملة «قاسيت الويل» يلحنها ويؤديها فى أسى واضح.

وتنتهـى الأغنيـة بجملة تكررت فى نهاية الكوبليـه الأول والمذهب لكن الملحن يضيف إليها ما يصنع نهاية مسرحية.



القصيدة الغنائية

كان الغنــاء فى الجاهلية يعتمد على الشــعر، وكانت القصيدة عبــارة عن مجموعة منتقاة من الأبيات الموزونة المقفاة ذات البحر الشعرى الواحد والقافية الواحدة إلى أن طرأ عليها بعض التغير فتنوعت البحور والقوافى فى القصيدة الواحدة، أما موضوعها فلم يكن يخرج عن وصف الحبيب والغزل والشكوى والفخر والوطنيات.

كانــت القصيــدة الغنائية فى الجاهلية والعصر الإســلامى لا يصاحبهــا العزف على الآلات الموسيقية، وظلت تعتمد على الارتجال فى تلحينها وغنائها إلى أن ظهر عبده الحامولى (١٨٤٨- ١٩٠١) فبنى لها لحنا ثابتا يلتزم به كل من يؤديها ولحن «أراك عصي الدمع» من أشـعار أبى فراس الحمدانى، وأيضا «عجبت لسعي الدهر بينى وبينها» من أشعار أبى صخر الهزلى.

وكان الشيخ أبو العلا محمد (١٨٧٨- ١٩٢٧) امتدادا للحامولى، وقد أدرك أهمية التوافق بين الأشــعار وألحانها وبين الكلمة ومعناها، وعنى فى الإلقاء باللغة لفظا وشــكلا، لحن الشــيخ أبو العلا محمد لأم كلثوم أكثر من قصيدة منها «وحقك أنت المنى والطلب» و«الصبُّ تفضحه عيونه» و«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا» «أمانا أيها القمر المطل» «أقصر فؤادى» «يا أسى الحى».

وتفنن الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٢- ١٩١٧) فى إنشاد القصائد المرتبطة بموضوع المسرحيات الغنائية وقد تحمس كثيرا لهذا اللون الغنائى ومن قصائده «أتيت فألفيتها ســاهرة» «أحبائنا إنى المقيم على العهد» «احبابنا زاد طيف منكمو» «إحســانكم لله يا أسيادى» «دعينى قبل أن نفترقا» «أعمــى تحالفــه الأحزان والمحن» «ألا ليت لم أعرفك» «أموت ولســت أضــرب عن هواها» «إن حرمان ناظرى» «إن كان يوســف للجمال دعاكموا» «إنى أتيت إليك طوع غرامى» «أيا دهر مالى فى الســرور نصيب» «اليوم طاب الردى» «بالله يا نســمات الصبح» «بدر حسن لاح لى» «حكمت يا دهرى» وغيرها.

ولحن الشــيخ زكريا أحمد لأم كلثوم قصائد «رحلت عنك ســاجعات الطيور» «بين ذل الهوى وعزت نفســى» وهما من أشعار أحمد رامى و«أيها الرائح المجد» وهى من أشعار الشريف الرضى الذى لحن له أيضا. «قولى لطيفك ينثنى» كما لحن قصيدة «أراك عصي الدمع» شــعر أبى فراس الحمدانى و«زهر الربيع يرى» شعر محمد الأسمر.

ولحن أحمد صبرى التجريدى لأم كلثوم «لى لذة فى ذلتى وخضوعى» شعر أبو الحسن سعد الله ابن نصر الدين الدجاجى و«كم بعثنا مع النســيم ســلاما» شعر إبراهيم حسن ميزار، و«مالى فتنت بلحظك الفتاك» شعر على الجارم.

أمــا رياض الســنباطى فلحن لأم كلثوم ٤٩ قصيــدة منها ١٩ قصيدة فــى موضوعات عاطفية والباقات بين وطنية ودينية ووصفية.

أمــا القصائد العاطفية فمنها «أتعجل العمر» «كيــف مرت على هواك القلوب» «أصون كرامتى من قبل حبى» «رباعيات الخيام» «أغار من نســمة الجنوب» «أقبل الليل» «زاد الكرى» «مقادير من جفنيك» وقد غناها أيضا محمد عبد الوهاب بلحنه ولحن الســنباطى لأم كلثوم «ســلوا كئوس الطلا» «الأطلال» «ثورة الشك» «من أجل عينيك» «قالوا أحب القس سلامة» «أيقظى يا طيور» كما لحن لها «أراك عصي الدمع» التى ســبق أن لحنها كل من عبده الحامولى وغناها بنفســه ولحنها زكريا أحمد وغنتها أم كلثوم.

وغنى رياض السنباطى قصائد عاطفية من ألحانه منها «اسقنا يا ربيع» «أمشى إليك» «أفنيت فيك مودتى وغرامى» وهى من القصائد التى كتبها شــاعر الأغنية العامية مأمون الشــناوى، كما غنى الســنباطى قصائد «شــجون» «همســات» «أه لو تدرى بحالى» وهى من الأعمال النادرة التى كتبها شــاعر الأغنية العامية عبد الوهاب محمد باللغة الفصحى وغنى السنباطى «أشواق» «بينى وبينــك خمرة وأغانى» «تعالى نعش يا ليلى» «روحــوا القلب ملذات الصبا» «روعوه فتولى مغضبا» «نجوى» «سلاما زهرة الوادى» «طيف يسرى بين الأحباب» «ظللت أعد ليالى القمر» «على فراش الضنــى» «فجــر» «كلما أقبل ليل أو نهار» «كم تحت أذيال الظلام متيم» «كم كنت أرجو وصلكم» «نام كالظل فوق صدر الماء» «نغم ســاحر» «هتف البلبل والفجر إلى الروض يســير» «طيور المســاء» «ياطيور الروض غنيه النشــيدا» «يا طيور الضفاف هزى الفضاء» «يا غاديا على الحمى مع الربيع المقبل» «يالواء الحسن أحزاب الهوى» «يا ليالى من النوى خاننى الصبر» «يا مشرق البسما أضىء ظلام حياتى» «يا نديم الصبوات» «يا هوى الأيام».

وغنت أم كلثوم من ألحان محمد عبد الوهاب قصيدتين عاطفيتين «هذه ليلتى» و«أغدا ألقاك» وغنــى هو من ألحانه قصائد كثيرة أما العاطفى منها فهــى «اتعجل العمر ابتغاء لقائها» «أخاف عليك من نجوى العيون» «أعجبت بى» «أغار من قلبى» «أنا أنطونيو أى سر فيك» «أيها الراقدون تحــت التراب» «باتت تناجينى عيونه» «تعالى نفن نفســينا غراما» :تلفتت ظبية الوادى» «جبل التوباد» «جفنه علم الغزل» «حطموا الأقداح» «خدعوها بقولهم حســناء» «الخطايا» «رُدّت الروح» «سجى الليل» «الصبا والجمال» «علموه كيف يجفو فجفا» «على غصون البان» «عندما يأتى المساء» «قالت» «لا تكذبى» «لئن طال عمرى» «لســت أدرى» «مضناك جفاه مرقده» «مقادير من جفنيك» «نجوى» «همســة حائرة» «الهوى والشــباب» «القلب الشــارد» «يا جارة الوادى» «يا ليل صمتك راحة» «يا ناعما رقدت جفونه».

كمـا لحن محمد عبد الوهاب قصائد غنتها نجاة الصغيرة وهى «أسـألك الرحيل» «أيظن» «لا تكذبى» «ماذا أقول له» «إلى حبيبى» كما لحن لعبد الحليم حافظ «لست قلبى» بالإضافة إلى غنائه «لست أدرى» وغنت فيروز من ألحانه «سكن الليل» و«مر بى».

وكتب مرسـى جميل عزيز قصائد منها «سوف أحيا» و«يا ضنين الأمس» ولحن محمد الموجى قصائد عاطفية منها «رسالة من تحت الماء» «حبيبها» «قارئة الفنجان» «يا مالكا قلبى».

كما لحن الطويل «لقاء» و«سمراء» و«لا تنتقد خجلي الشديد» بينما لحن بليغ حمدى «حبيبتى من تكون».

لحن رومانسى.. عندما يأتى المساء

قصيدة «عندما يأتى المساء» شعر محمود أبو الوفا (١٩٠٠– ١٩٧٩) لحنها محمد عبد الوهاب وغناها عام ١٩٣٨. الكلمات رومانسية أو تبحث عن الحب بين النجوم والقمر.

أما اللحن فقد سـيطرت عليه رغبة محمد عبد الوهاب فى اسـتعمال إيقاع راقص من أمريكا اللاتينية هو «الكوكاريتشـا»، وربما أراد أن يحافظ على الطابع الشـرقى للحن وألا يفسـد ذلك اختياره إيقاع حى غريب فاختار المقام الموسـيقى «الراسـت» المعروف بشـرقيته وطابعه الشجى ثم اسـتهل لحنه بعزف منفرد على آلة العود، سـلطان الطرب عند العرب، فى جملة لها طابع التقاسـيم يتبعها بجملة حية على الإيقاع اللاتينى تنتهـى بجملة إيقاعية تمهيدية لغناء المقدمة وجاءت فى شـكل انسيابى شـجى كأنها النصف الثانى فى جملة موال طويلة، وقد جاء المقطع الأول فى القصيدة أغلبه من منطقة القرار أى الطبقة المنخفضة للصوت فالمطرب يتحدث مع نفسه وإلى الطبيعة الساحرة فى الليل الساكن الهادئ.

ارتفعـت الطبقة الصوتية فى المقطع الثانى من اللحـن فالكلمات مفاجأة للحبيب أو هى نداء عليـه وبحث عنـه، والإيقاع ليس واضحا فالجمل إنسـيابية (أدليب)، ولـما يصل لمقطع «كلما وجهـت عينى نحو لماح المحيا» تعبر اللزمة الموسـيقية الصغيرة عـن الحيرة والبحث فى فضاء غامض عن الحبيب «وعندما يغنى» «لم أجد فى الأفق نجما واحدا يرنو إليَّا» يظهر الألم والوجع والإحباط فى اللحن والصوت أيضا، وتنتهى الجملة بقفلة كلاسيكية ولحن موال تقليدى.

والمقطـع الأخير من القصيدة يحمل الأمل فى الوصول إلى الحبيب وعاد إيقاع «الكوكاريتشـا» المناسب للمعنى وهو ليس دخيلا على المناخ اللحنى العام للقصيدة.

تمتع محمد عبد الوهاب بثقافة لحنية غزيرة لحساسيته وسرعة حفظه لكل ما يسمعه، ولعمره الطويـل الذى أتـاح له الانتقال من عصر إلى عصر، وكان كصاحب جاليرى فنى موسـيقى غنى بألوان الجمل اللحنية المنوعة ويمكنه استحضار ما يريد منها عند اللزوم بكل سهولة ويسر.

ميزت ألحانه الشياكة والرشاقة والحيوية والتنوع وقد حرر نفسه من القالب الفنى التقليدى للقصيدة الغنائية والتزم بما يفرضه عليه إحساسه الخاص بكلماتها، كما نوع فى جملها حتى لا تصبح قالبا متعاليا يقبل عليه الصفوة فقد أرادها فنا يستوعبه أصحاب الثقافات البسيطة أيضا.

لحن رومانسى.. الأطلال

جاءت قصيدة الأطلال من بين أفضل مائة عمل فنى وأدبى شكلت ذاكرة القرن العشرين فى العالم. أكد ذلك الفرنسيون من خلال استطلاع أجرته صحيفتهم «لوموند» لاختيار روائع القرن العشرين الفنية والأدبية، وجاءت «الأطلال» جنبا إلى جنب مع السيمفونية التاسعة لبيتهوفن والسيمفونيات الرابعة والخامسة والسادسة تشايكوفسكى ضمن الأعمال الفنية والموسيقية التى سوف تبقى كتراث للأجيال القادمة.

مات مؤلف الأطلال الدكتور إبراهيم ناجى (١٨٩٧- ١٩٥٣) ولم يسمعها فقد تم تلحينها وأذيعت لأول مرة عام ١٩٨٦ بصوت أم كلثوم، وكان قد سبق بغنائها كارم محمود من ألحانه كما غنتها نجاة على.

ويعد شاعر الأطلال شاعرا عذريا ينظر إلى الحبيبة كإنسانة تملؤها الأحاسيس والعواطف والمشاعر الجميلة وترك فى قصائده لوعة وحرمانا وتعففا وعشقا ساميا مجردا فالتقت فى أشعاره الفروسية والنبل والنخوة.

وقصيدة الأطلال من ديوانه الثانى «ليالى القاهرة» وهى ملحمة قدم لها على أنها قصة حب حائر، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأن صارت هى أطلال جسد وصار هو أطلال روح.

تتكون القصيدة الأصلية من ١٣٤ بيتا، تنفرد كل أربعة منها بقافية اختارت أم كلثوم بمساعدة الشاعرين صالح جودت وأحمد رامى منها ٢٥ بيتا وأضافوا لها عدة أبيات من قصيدة أخرى للشاعر بعنوان «الوداع» فى ديوانه «وراء الغمام». تبدأ بمقطع «هل رأى الحب سكارى» وتنتهى بمقطع «وإذا الفجر مطل كالحريق».

وقاما الشاعران بتغيير بعض مفردات القصيدة هى «يا فؤادى لا تسل أين الهوى» بدلا من «يا فؤادى رحم الله الهوى» وأيضا «لا تقل شئنا فإن الحظ شاء» بدلا من «لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء».

لحّن القصيدة رياض السنباطى وصنع منها عملا أوركستراليا مبنيا على الموضوع الشعرى. يتحد مع موضوعه أما المقام الموسيقى فهو «الهزام» الذى عشقه السنباطى وأكثر من استعماله فى الألحان.

استهل الملحن القصيدة بمقدمة موسيقية تعزفها الوتريات بطريقة الرعشه، Trimolo التى تصور صوت الهدير.

يتتابع العزف الانفرادى لآلتى «التشيللو» و«القانون» قبل أن تستمع إلى جملة درامية صغيرة تؤدى إلى جملة التمهيد للغناء، دون أن نسمع صوتا لأى آلة غير آلات النحت الشرقى التقليدى إلا آلة التشيللو فقط.

يبدأ الغناء بكلمة «يا فؤادى» وتتكرر، فإذا كان الاستهلال الموسيقى غريبا ملفتا للسمع فإن الاستهلال الغنائى جاء معبرا .

قسّم السنباطى اللحن إلى مقاطع تبعا لاختلاف القوافي. وقدم سردا للحن ملحمى رومانسى متصاعد حسب مقتضيات المعانى والمنطق، فصّل كل مقطع بلزمة موسيقية ليعود بعدها لاستكمال السرد اللحنى بغير نقلات حادة أو قفزات لحنية، ولم يشأ أن ينوع فى مسارها إلا بسكوت الإيقاع أو ظهوره، فالبداية لحن مسترسل مستمر بدون إيقاع حتى جملة «أين فى عينى ذياك البريق» فى المقطع الثانى ليدخل بعدها الإيقاع الواثق على «الواحدة الكبيرة» وتزداد حيويته عند بداية المقطع الذى يبدأ بجملة «أعطنى حريتى أطلق يديا» ليعود كما كان فى المقطع الذى يبدأ بجملة «أين من عينى حبيب» ويختفى ابتداء من «أين منى مجلس أنت به» ليعود أكثر حيوية فى «هل رأى الحب سكارى» ومعه يتصاعد اللحن فى شجن وسلطنة ويضاف أصوات الدفوف لتصعيد الإيقاع.

يعود الغناء المرسل بدون إيقاع ومن مقطع «وانتهينا بعد مازال الرحيق» مع المدات الطويلة لأحرف العلة وهى ظاهرة بدأت من بداية اللحن وحتى نهايته. لكنه حافظ على التوازن الداخلى بين الجمل الممتدة لحنيا والأخرى الأكثر سرعة.

لحن السنباطى مقطع «أيها الساهر تغفو» كنداء، وسؤال استنكارى وبمنطق وعقلانية يطالب القلب بأن يتعلم كيف يمحو.

ويعود الإيقاع مع الموسيقى الممهدة لغناء المقطع الأخير «يا حبيبى كل شىء بقضاء» فيتصاعد حتى يصل إلى القمة فى آخر أبيات القصيدة «لا تقل شئنا فإن الحظ شاء» وينتهى اللحن بقفلة مسرحية مفتوحة.

ظهرت القصيدة الغنائية الحديثة فى ألحان رياض السنباطى منذ عام ١٩٣٦ عندما لحن قصيدة «همسات» وبعدها بعامين لحن قصيدة «الزهرة»، حيث أصبح التلحين فى خدمة الشعر والتعبير عن مضمون القصيدة، وقد ارتفعت ألحانه بالجماهير وسمت بها بالطرب النفسى والشاعرى برومانسية كبيرة، بعيدة عن الطرب الغرائزى.

اعتنى السنباطى بإلقاء الألفاظ تأثرا بأبى العلا محمد وتأثر فى شكل التطوير بمحمد القصبجى وتخلص من المقدمة الموسيقية التقليدية التى كانت متبعة فى الغناء الكلاسيكى ولحن بدلا منها مقدمة حرة لا ترتبط بالدولاب لا من قريب أو بعيد. فرق السنباطى بين نوعين من التلحين فى القصيدة فوضع قالبا يواكب عصرية القصيدة فى القصائد العصرية، وأخضع القصيدة التقليدية لقوالب محددة.

تأثر السنباطى بمقرئى القرآن الكريم من أسلوب القراءة والتى تقضى بالالتزام ببداية ووسط ونهاية لحنية، فى البداية يبدأ من مقام موسيقى ويسعى لإشباعه أى تلحين أكثر من جملة منه، وفى الوسط يتصاعد اللحن مستخدما المقامات الموسيقية المتفرعة من اللحن المختار، وفى النهاية يعود من حيث بدأ. وكذلك أكثر السنباطى من استعمال جماليات الغناء العربى فى القفلات الحراقة أو الكلثومية والمدات اللحنية من جمل لحنية لها أبعاد درامية تترجم الشعر ترجمة موسيقية حتى قيل: إنه لو أن الموسيقى هى أداة الشاعر فى نظمه لأعماله لما نظمه بأروع ما لحنه رياض السنباطى.

أخضع رياض السنباطى بحور الشعر ومجزوئها لعبقريته الموسيقية وتخلص من الطريقة التقليدية بتلحين الأحرف والكلمات إلا فيما ندر معايرا عن الشكل الذى يتقيد به شيوخ التلحين الذين سبقوه أو عاصروه، واستخدم الأحرف الصوتية استخداما لم يسبق إليه فى المد والترجيع دون تزلف أو استجداء، وقد فرض المسرح على ألحان السنباطى نهايات مسرحية ينفعل بها الجمهور بينما لم تظهر هذه النهايات فى ألحانه غير المسرحية.

رياض السنباطى هو سيد البنائين للقصيدة الغنائية العربية فى كل الأغراض.

لحن رومانسى.. قارئة الفنجان

«قارئة الفنجان» قصيدة كتبها نزار قبانى (١٩٢٣ – ١٩٩٨) ولحنها محمد الموجى ليغنيها عبد الحليم حافظ عام ١٩٧٦. بعد موسيقى فتح الستار وهى الجملة الافتتاحية فى أغلب الألحان التى تهدف بالإعلان عن بدايتها، رسم محمد الموجى جوا غامضا قلقا من التشويق الذى يقال عنه suspence فى الدراما والهدف تهيئة المستمع للوجود فى مجلس عرافة تقرأ الطالع، وقد تقول كلاما يسعدك أو العكس، لذلك تضمنت المقدمة الموسيقية «أفيهات» موسيقية بالأورج ترسم مناخ أفلام هتشكوك المثيرة والمخيفة ويساعدها فى ذلك آلات الكمان الرعاشة Trimolo أما إذا جاءت العرافة بأخبار مفرحة، فسوف تجد فى المقدمة ما يعبر عنها بإيقاع «الرومبا» «تارة» و«المقسوم» تارة أخرى على غناء الأورج مرة والناى مرة ثانية، وقبل أن يبدأ الغناء يعود اللحن لمناخ الغموض والتشويق والتوتر بصوت الأورج مرة. « وبالأفيهات الموسيقية الغامضة مرات.

ويبـدأ الغنـاء، ولا يبعد كثيرا عن المناخ العام الذى رسمته أشـعار القصيدة، وأيضا ألحانها. ويكـرر جملـة «الحب عليك هو المكتوب» وكأن الملحـن قد أراد أن يضع خطا تحت هذه الجملة المؤثـرة التـى توحى بمعنى متداول هو «الموت عليك هو المكتوب» ويتأكد هذا المناخ فى مقطع «يا ولدى قد مات شهيدا» ليرسم اللحن مناخا جنائزيا فى جملة لحنية بلا «مكياج» أى إنها خالية من جماليات الغناء العربى الكلاسيكى.

ويعرف الملحن أن القصيدة لايتوفر لها العناصر المسرحية الطويلة والتى تضمن تصفيق الجماهير لذلك عمد إلى تلحين قفلة مسرحية فى نهاية كل مقطع فيها، مع إضافة كلمة «يا ولدى» لتكون رابطا عضويا للحن.

قبل أن يبدأ المقطع الثانى بعد المقدمة سـاق لنا الملحن جملة موسـيقية حية إذا قيست بلحن المقطع الأول والمقدمة، فاسـتخدم إيقاع «الرومبا» مع بعض الزخرفة فيه وجملة موسـيقية تصوّر المنـاخ الغامـض لكن فى حيوية، ثم يغنى جملة هى سـرد فى المعنـى واللحن «بصّرت» مع أن المعانـى خطيرة إلا أن اللحن لم يشـأ أن يسـتمر فى التصاعد اللحنـى الحزين حتى يخفف من وطأة الحزن والأسى على المستمع فجاء هادئا فى هذا المقطع إلى أن يصل إلى «برغم الريح» فيعود للتصويـر المباشـر للريح والجو الماطر والإعصار ويبحث عن جملـة متفائلة ليوازن فى اللحن بين الفاتح والغامق فيجدها فى عبارة «الحب سـيبقى يا ولدى أحلى الأقدار» وقد كرر المقطع الأخير من الجملة وفى شكل مسرحى ليعود لقفلة المقاطع بكلمة «يا ولدى».

وقبل المقطع الذى يبدأ بجملة «بحياتك ياولدى امرأة» يمهد لها بموسـيقى كان قد اسـتلهمها فى مقدمة القصيدة وعزفها الناى بمصاحبة من آلة «القانون» ويمثل هذا المقطع الذى يصف فيها المرأة المرشـحة للدخول فى حياة المحب، نقطة الحيوية والنشـاط فى اللحن، والغناء الشـجى والشعبى أيضا.

ويعود لمناخ التوتر والحزن عندما يصل للبيت القائل «لكن سماءك ممطرة» ويسـرد أحداثا ملحنة بأسلوب مسترسل تصويرى إلى أن يصل للقفلة المسرحية فى عبارة «مفقود يا ولدى.. يا ولدى».

ويختـار الملحـن أصواتا لآلات وقورة، لكنهـا تبعث الجمال فى النفس، فنسـمع صوت آلة البيانو فى تقسيمة مركزة صغيرة وعلى إيقاع «السمبا» الراقص تغنى الآلات جملة محايدة لا هى مرحـة ولا حزينة، يعيدها الأورج بصوت آلة السـنتور الهندية وآلة الهارب وتصور البحث عن المجهول، قبل أن يغنى المطرب «ستفتش عنها يا ولدى».

ويصور صوت «السنتور» التعب والترنح من شدة الإجهاد فى البحث والتفتيش، على إيقاع هو ترجمة للجملة الموسيقية، ويعود للسرد فى المعانى واللحن على إيقاع «الواحدة الكبيرة».

ويمثل آخر بيتين فى القصيدة وهى نهايتها «قمة الحدث فالحبيبة التى بشـرت بها العرافة ليس لها عنوان وما أصعب أن تهوى امرأة ليس لها عنوان.. ويمثل البيتين من الناحية اللحنية القفلة المسرحية للقصيدة كلها.



لحــن القصيدة لون آخر من الغناء الملحمى مثل قصيدة «الأطلال».. وهى ككل الأعمال الأدبية تظهر فيها عناصر القصة القصيرة من بداية ووســط ونهاية، وإذا كان رياض الســنباطى قد عبر عن أحداث ملحمة الأطلال بأسلوبه الرومانسى المتأثر بأسلوب تجويد القرآن، فإن محمد الموجى قــد رســم مناخا عاما للمعانى التى جاءت فى «قارئة الفنجــان» وذلك بالأصوات المعبرة والجمل اللحنية أيضا.

لقد عشــق محمد الموجى الغناء بالقدر الذى عشــق به التلحين واندمج مع رفيق طريقه الفنى الطويــل عبد الحليــم حافظ الذى يمثل التحول فــى مجال الغناء من الغنــاء بالصوت إلى الغناء بالإحساس، لذلك جاءت ألحان محمد الموجى رومانسية كطبيعته التى تكونت من البيئة الريفية التى قضى فيها طفولته وبعض شبابه، فأكسبته البساطة والصدق والجمال فى جمله اللحنية.

الرومانسية فى التلحين العربى

«الرومانســية» كلمة مشتقة من كلمة رومانيوس Romanius وأطلقت على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتى كانت تعتبر من القرون الوســطى كلهجات عامة للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية، ولم تعتبر لغات وآداب فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم، وهذه اللغات معروفة الآن بالفرنسية، والإيطالية والأسبانية، و«البرتغالية» والرومانسية والبروفانسية والدومانسية إحدى لهجات سويسرا.

اختــار الرومانســيون هذا اللفظ عنوانا لمذهبهم بقصد المعارضة بــين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أى الرومانسية، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة التى سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد.

كان الرومانســيون يقولون: ما لنا والأدب والإغريق واللاتــين وأمامنا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية بل وروحنا القومية تطلب إلينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا وتبقينا تَبعا وذيولا للآداب القديمة.

وتتميز الرومانســية بالثورة علــى كافة الأصول والقيود خاصة الكلاســيكية، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيرا عن تلك الحالة ولذلك لا يوصف بالرومانسية الفنون الصادرة عنها فقط بل يوصف بها أيضا أى شــخص إذا تميزت نفســه بلون خاص من جموح الخيال وســرعة الإنفعال وشــدته والميل إلى التمرد والشــكوى والتشاؤم، ســواء كان هذا الشخص فنانا أم مبدعا أم لم يكن فيقال رجل رومانسى كما يقال فن رومانسى، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أدب أو فن خاص، فالرومانسية حالة نفسية أكثر منها أسلوبا أو مذهبا فنيا أو أدبيا.

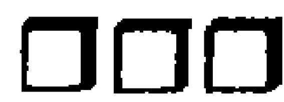
وقد يكون إطلاق اســم «الرومانســية» فى الموســيقى أمرا يفتقر إلى الدقة وعندما يقال ذلك فإنه من باب تبســيط الأمور ذلك أن كثيرا من الصفات التى اتصف بها الموســيقيون الكلاسيكيون هى صفات رومانســية فالموســيقى الكلاسيكى يشــيد بناء منطقيا من حيث القالب ومن حيث اللحن ولا يبحــث عــن جمال التخطيط وهو يقنــع بالتأمل الهادئ ونقاء الصورة فــى البناء الفنى، أما الموســيقى الرومانســى فلا يعبأ بكمال عمله بقدر ما يهتم بقدرته التعبيرية فهو يطبع أحاسيســه وانفعالاتــه وعواطفــه فى عمله الفنى، وإذا أراد أن يصور الطبيعة فهــو لا يصورها فى ذاتها إنما يصور انطباعاته عنها وهو يفسر كل شىء تفسيرا جديدا ولا يردد أى شىء حرفيا.

وقد اصطلح المؤرخون على إطلاق اسم الرومانسية فى الموسيقى على الفترة التى بدأت عقب وفاة بتهوفن وشوبرت والتى اقتربت بظهور اتجاه رومانسى موازيًا للأدب وفنون كثيرة. أما العصر الرومانسى فيمكن القول أنه يشمل القرن التاسع عشر بأكمله وربما حتى بداية القرن العشرين.

ويتميز الفنان الرومانسى باتساع نطاق اهتمامه. فهو يهتم بالأدب والفلسفة والتاريخ والطبيعة وعلم النفس ويدخل كل هذه العناصر فى إطار فنه وبذلك يرى نفسه صاحب رسالة ورائدا روحيا لقومه ومفسرا للكون بأسره حتى تصل ثقته بنفسه إلى أن ينسى أحيانا واجبه نحو صنعته وأصول حرفته.

ودافع الموسيقيون الرومانسيون عن الوظيفة التصويرية للموسيقى فهى دائما معبرة عن شىء ومن هنا ظهرت قوالب «القصيد السيمفونى» والسيمفونيات الدرامية، وانتصر أنصار الموسيقى التعبيرية فى العصر الرومانسى على أنصار الموسيقى الخالصة فأصبحت الصفة التعبيرية معترفا بها عند موسيقىّ العصر. وتطور اللحن فى شخصيته فى الوضوح والتوازن والتأكيد على النهايات كما كان فى العصر الكلاسيكى إلى الغنائية الشديدة والاسترسال وعدم الالتزام بمبدأ التوازن بين عباراته مع تمييع نهاياته، تميز أيضا بدفء التعبير الذاتى وقوته.

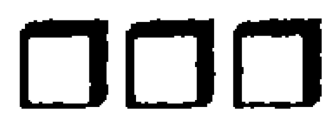
وفى السينما يقال عن فيلم الميلودراما إنه رومانسى. وهو قادر على طرح تحليل صراعات اجتماعية معينة تتعلق بالأسرة أو الحب أو العلاقات بين الأشخاص أو المرض، أو العمل أو المال، أو الحظ أو ضغط البيئة الاجتماعية أو الاحتلال العصبى أو الفشل الحياتى، وهذه النوعية من الأفلام لها تأثير كبير فى العرض والطلب وهى مطابقة للمفاضلات الخاصة لكل مشاهد وبالصلاحيات الاجتماعية لكل لحظة وهو ما يفسر القبول الشعبى لها وما يجعل تأثيرها جارفا هو أن أحداثها تتابع باستمرار دون أن تعطى فرصة للتنفس، ويحدد الإيقاع النغمة المسيطرة فى كل فيلم ويعتبر التماسك والانسجام واللحن المميز عمق الفيلم الرومانسى.



لعل النقاد والمؤرخين عندما يتكلمون عن زمن الفن الجميل يقصدون الغناء العربى الذى ظهر فى بداية الربع الثانى فى القرن العشرين لمدة نصف قرن تقريبا وهى الفترة التى حملت فيها أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وعبد الحليم حافظ، وأصوات أخرى لواء هذا الفن العظيم، بأغنياتهم وقصائدهم الرومانسية التى اهتمت بالمعانى كما انتقلت بالأشكال الغنائية العربية درجه عالية من التقدم والتطوير.

وأهـم ما يميز العصر الرومانســـى فى الغناء العربى هو محاولـة الملحنين الالتزام بتصور معانـى الكلمـات، وكما تحدد درجة نجـاح المغنى بمدى تعبيره عن هـذه المعانى ودرجة الصدق فى أدائه.

لقد حافظ الأسلوب الرومانسي على درجة معقولة من جماليات الغناء الشرقى، واهتم كثيرا بصدق الإحساس وتصوير معانى الأشعار والكلمات التى تطورت وارتقت وخاضت فى موضوعات منوعة ومجالات كثيرة وأشكال متباينة أبرزها هو الحب على ضوء القمر.



نمـاذج لأسلـوب التلحـــين الرومانسى

حبيب قلبى وافانى
تأليف بيرم التونسى - تلحين زكريا أحمد
غناء أم كلثوم

حبيب قلبى وافانى فى ميعاده   ونـوّل بعـد مـا طـول بعـاده
قابلنـــى وهـــوه متبســـم   وطمنـى عــلى وصــله
وقـــاللى بعـــد مـا ســلم   كــلام القــلب يرقـص لـه
بقـى يقوللـى وأنـا أقـوله   وخـلصنا الكـلام كلـه
يقوللـى: القلـب بيـــودك   أقولـله: قـــلبى أنـا أكـثر
يقوللـى: قـد إيـه حـبك   أقولـله: فـوق مـا تتصـور
يقـولى: خـايف لتنسانـى   أقولـله: مستحيـل أقـدر
بقـى يقوللـى وأنا أقوللـه   وخـلصنا الكـلام كلـه
قــريب وبعيـد وبقينـا   نقـول ونعـيد بعنينـا
عـيون لعـيون تتكلـم   بسـر القلـب وتترجـم
وروح مـع روح تتجـانس   وإيـد عـلى إيـد بتسلـم

سـلام مشاتـق لمشتـاق

نسينـا الدنيـا ولهينـا   فـى هوانـا وطيرنـا وعلينـا
لا عـوازل واقفـه حـوالينا   ولا ذنب يتعـد علينـا
سكـوت وسكـون   وإيــه هيكــون
مـا فيش غير الغصون تهمس   ولا غـير القمـر ناظـر
ولا غـير النجـوم مؤنس   ولا غـير النسيم عـابر

وانـا فـى دى النعيـم هايـم

لقيتـه منـام   وحـلم وطـار   مـع الأحـلام
يـاريتـه دام   ودام نومـى   كـده أعـوام
وأنـا وهـوه   فـى دى النشوة   نعيش فى سلام

ولو فى منـام

حبيب قلبي وافاني (٧)



حبيب قلبي وافاني (٦)

حبيب قلبى وافانى (٥)

20A

21

غناء

21A

22

حبيب قلبى وافانى (٤)

16

17

18

19

20 موسيقى

حبيب قلبى وافانى (٣)

حبيب قلبي وافاني (٢)

حبيب قلبى وافانى (١)

MENO

رق الحبيب
تأليف أحمد رامى - تلحين محمد القصبجى

رق الحبيب وواعدنى يوم وكان له مدة غايب عنى
حرمت عينى الليل م النوم لاجل النهار ما يطمنى
صعب علىّ أنام أحسن أشوف فى المنام
غير اللى يتمناه قلبى
سهرت استناه واسمع كلامى معاه
وأشوف خياله قاعد جنبى
من كتر شوقى سبقت عمرى وشفت بكره والوقت بدرى
وايه يفيد الزمن مع اللى عاش فى الخيال
واللى ف قلبه سكن أنعم عليه بالوصال
طلع علىّ النهار سهران فى نور الأمل
وغنت الأطيار لحن الهوى والغزل
وفضلت أفكر فى ميعادى واحسب لقربه ألف حساب
وكان كلامى مع صحابى عن المحبة والأحباب
من فرحتى بدى اتكلم وأقول حبيبى مواعدنى
لكن أخاف ليكون بينهم مظلوم فى حبه يحسدنى
هجرت كل خليل ليّه وفضلت عايش مع روحى
أحسن يبان شئ فى عنيه من كتر خوفى على روحى
ولما قرب ميعاد حبيبى ورحت أقابله
هنيت فؤادى على نصيبى من قرب وصله
ولقيتنى طايل من الدنيا كل اللى أهواه
بس اللى كان فاضل ليه أسعد بلقاه
لما خطر دا على فكرى حيّر أمرى والقرب سبب تعزيبى
ولقيتنى خايف على عمرى ليروح منى من غير ما اشوف حسن حبيبى

رق الحبيب (٨)



رق الحبيب (٧)

38 ADLIB موسيقى

39 كوبليه ٤ غناء حر

40

41

41A

42

رق الحبيب (٦)

33

34

35

35A

36

36A

37 ADLTB

رق الحبيب (٥)

رق الحبيب (٤)

20

21

RALLE

22

23

RALLE

24

25

25A

I

II

26

27

رق الحبيب (٣)

RALLE

ADLIB

رق الحبيب (٢)

8 (بياتي نوا)

8A

9

10

11

12

13

13A

14 نهاوند

رق الحبيب (١)

① 5 11

② ADLIB

③

④

⑤ ADLIB

⑥ (غناء حر)

⑦

زمان يا حب
تأليف مرسى جميل عزيز
لحن وغناء فريد الأطرش

زمان يا حب يا ما غلبت فىّ   وعمر الشوق ما عدى رموش عينىّ
واتارى المستخبى مستخبى   واتارى الحب شىء مكتوب علىّ
على جبينى هواك مكتوب   ومين يهرب من المكتوب
حبيت أنا حبيت
زمان يا حب يا ما غلبت فىّ   غلبت كتير وما قدرتش علىّ
وعشت العمر ويا الناس وقلبى   مالهشى مكان فى كل الدنيا دىّ
ويَاك يا حبيبى لقيت   أمان وصحبة وأهل وبيت
حبيت أنا حبيت
يا لأحلى أحلى شىء فى الكون   يا روح الروح يا نور يا عبير
عيونك أحلى خطين لون   وصوتك وشوشة عصافير
يا أحلى ما فى عيون الليل   وأجمل ما فى خدود الورد
أنا فِ حبك قاسيت الويل   ولا يعتّب علىّ حد
إذا حبيت وإذا خبيت   وحتى عنك يا حبيبى داريت
حبيت أنا حبيت

زمان يا حب (٢)

زمان يا حب (١)

الفرقة باستمرار) بيانو ... بيانو (الفرقة) بيانو

رد (

بيانو) الفرقة)(بيانو

(الفرقة

عيني في ياحب زمان غناه

المكتوب مكتوب (قانون) على

انا حبيت المكتوب

بيانو ..

الفرقة (

عندما يأتى المساء
شعر محمود أبو الوفا
لحن وغناء محمد عبد الوهاب

عــندما يــأتى المســاء ونجوم الليل تنثر
اسألوا لى الليل عن نجمى متى نجمى يظهر
عندما تبدو النجوم فى السما مثــل اللآلىء
اســألوا هــل من حبيب عنده علم بحالى
كل نجــم راح فى الليــل بنجــم يتنور
غير قلبى فهو مازال عــلى الأفق محــير
يا حبيبى لك روحــى لك ما شئت وأكثر
إن روحى خير أفق فيـه أنوارك تظــهر
كلما وجـــهت عينى نحو لماح المحيــا
لم أجــد فــى الأفق نجما واحدا يرنــو الىّ
هل ترى يا ليل أحظى منك بالعطف عــلىّ
فاغــنى وحــبيبى والمنى بين يديــا

عندما يأتى المساء (٣)

pizz

arco

arco

Ad libi

Fin

عندما يأتى المساء (٢)

ad lib

pizz

غناء

Adlibi

tremolo

عندما يأتى المساء (١)

"Adlibi"

صولو عـود

Tutti و إيقاع

Lento

وغناء

Tutti

الأطلال

شعر د. ابراهيم ناجى - تلحين رياض السنباطى

يا فؤادى لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أطلاله وارو عنى طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى
لست أنساك وقد أغريتنى بفم عذب المناداة رقيق
ويد تمتد نحوى كيد من خلال الموج مدت لغريق
وبريق يظمأ السارى له أين فى عينيك ذياك البريق
يا حبيبا زرت يوما أيكه طائر الشوق أغنى ألمى
لك إبطاء المذل المنعم وتجنى القادر المحتكم
وحنينى لك يكوى أضلعى والتوانى جمرات فى دمى
أعطنى حريتى أطلق يديا إننى أعطيت ما استبقيت شيئا
آه من قيدك أدمى معصمى لمَ أبقيه وما أبقى عليَّا
ما احتفاظى بعهود لم تصنها وإلام الأسر والدنيا لديَّا
أين من عينى حبيب ساحر فيه عز وجلال وحياء
واثق الخطوة يمشى ملكا ظالم الحسن شهى الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربا ساهمُ الطرف كأحلام المساء
أين منى مجلسى أنت به فتنة تمت سناء وسنا
وأنا حب وقلب هائم وفراش حائر منك دنا
ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكأس لنا
هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا فى طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا
وضحكنا ضحك طفلين معا وعدونا فسبقنا ظلنا

وانتبهنا بعد ما زال الرحيق   وأفقنا ليت أنا لا نفيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى   وتولى الليل والليل صديق
وإذا النور نذير طالع   وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها   وإذا الأحباب كل فى طريق
أيها الساهر تغفو   تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التأم جرح   جد بالتذكار جرح
فتعلم كيف تنسى   وتعلم كيف تمحو
يا حبيبى كل شىء بقضاء   ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات   يوم بعد ما عز اللقاء
فإذا أنكر خل خله   وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته   لا تقل شئنا فإن الحظ شاء

الأطلال (١٢)



الأطلال (١١)

موسيقى

غناء

الأطلال (١٠)

كمان solo

غناء

موسيقى

غناء

الأطلال (٩)



الأطلال (٨)



الأطلال (٧)

موسيقى

Adlib قانون

جميع

الأطلال (٦)

I موسيقى

II موسيقى

غناء

tr

الأطلال (٥)

موسيقى

I

II

غناء

I

II

الأطلال (٤)

موسيقى

غناء

الأطلال (٣)

I

II

tr♭

tr♭

الأطلال (٢)

③ موال – قانون

غناء

الأطلال (١)

adlib

تشـيللو

قانون

قانون

بدون دقة trm

tr

tr

قانون

pizz

(٣) مرات

pizz

قارئة الفنجان

شعر نزار قبانى - تلحين محمد الموجى

غناء عبد الحليم حافظ

جلست والخوف بعينيهـا تتأمل فنجـانى المقلوب
قـالت يـا ولدى لا تـحـزن فالحب عليك هو المكتوب
قد مات شهيدا يا ولـدى من مـات فداء للمحبوب
بصرت ونجمت كثيرا لكنى لم أقرأ أبدا فنجانا يشبه فنجـانك
بصرت ونجمت كثيرا لكنى لم أعرف أبدا أحزانا تشبه أحزانـك
مقـدورك أن تمضـى أبدا فى بحـر الحـب بغـير قلـوع
وتكـون حـياتك طـول العـمر كتـاب دمـوع
مقـدورك أن تمضـى مسـجونا بين المـاء وبين النـار
فبرغـم جـميع حـرائقه وبرغـم جـميع سـوابقه
وبرغـم الحـزن السـاكن فينـا ليـل نهـار
وبرغـم الريح وبرغـم الجـو الماطـر والإعصـار
الحـب سـيبقى يا ولـدى أحـلا الأقـدار
يا ولدى
بحياتك يا ولدى امرأة عيناهـا سـبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقـود ضحكتهـا أنغام وورود
والشعر الغجرى المجنون يسـافر فى كل الدنيـا
قد تغدوا امرأة يا ولدى يهواها القلب هى الدنيـا
لكن سماءك ممطرة وطريقك مسـدود مسـدود
فحبيبة قلبك يا ولدى نائمة فى قصر مرصـود
مـن يدخـل حجـرتها من يطلب يدهـا

مـن يدنــو مــن ســـور حـــديقتها
مـــن حــاول فــك ضفـــائرها يا ولـدى
مفقـــــود مفقـــود ..مفقــــود
ياولدى
ســتفتش عنهـــا يـــا ولدى فـــى كل مكـــان
وستسأل عنها موج البحر وتسأل فيروز الشطـــآن
وتجــــوب بحـــــارا وبحـــــارا
وتفيــــض دموعــــك أنهـــــارا
وســــيكبر حــــزنك حـــتى
تصــــــبح أشجـــــــارا
وســترجع يومــا يا ولدى مهزومــا مكســور الوجـدان
وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخــان
فحــبيبة قلبــك ليس لها أرض أو وطن أو عــنوان
ما أصــعب أن تهوى امــرأة يا ولدى ليس لها عــنوان
يا ولدى

قارئة الفنجان (١٠)

قارئة الفنجان (٩)

قارئة الفنجان (٨)

قارئة الفنجان (٧)

بحرتها يدخل من (لازمـــه) مرصود قصر في نائمة ياولدي قلبك حبيبة ده

ياول من منفـائها فاث حاول من حديقتهـا ســور من يدنو من يدها بطلب من

فيه ياولـدي ياولـدي مفقود مفقود مفقود ياولدي سفائرها فك

At libi . . . . - أورغ . . . .

(لازمه)

(لازمه)

SAMBA *Moderato* العزف أورغ

Ralle -----

بحرو نور جيا

At libi . . . . - أورغ . . .

قارئة الفنجان (٦)

قارئة الفنجان (٥)

مقدورك أن تبقى مسجوناً

بين الماء وبين النار (لازمه)

فبرغم جميع حرائقه (لازمه) وبرغم جميع

سوابقه وبرغم الحزن الساكن

فينا ليل نهار (لازمه) (لازمه) وبرغم الريح وبرغم

الجو الماطر والاعصار .... (لازمه) الحب سيبقى يا ولدي

سيبقى الحب (لازمه) يا ولدي سيبقى الحب (لازمه) يا ولدي سيبقى الحب (لازمه)

يا ولدي يا ولدي الأقدار أحلى الأقدار (لازمه) يا ولدي

تصفير

قارئة الفنجان (٤)

قارئة الفنجان (٣)

بهدوء أكثر تدريجيا

ـيه والخو.. جلست (لازمـه) جلست (1)

(لازمـه) المقلوب فنجاني تتأمل (لازمـه) نيـها

(لازمـه) لا تحـزن ياولدي قالت (لازمـه) لا تحـزن ياولدي قالت

ياولد المكتوب هو عليك فاحب ياولدي المكتوب هو عليك فاحب

بالمكتوب هو عليك فاحب ياولدي المكتوب هو عليك فاحب (لازمه) ي

شهيـداً مات قد ياولدي (لازمه) ياولدي ـب

ياولدي قد مات شهيداً مات من فداءً للمحبوب من مات

تحبو فـداءً مات من للمحبوب فـداءً مات من للمحبوب فـداءً

تغنيه ياولدي ياولدي ...... ب لازمـه .) ب ....

Moderato

قارئة الفنجان (٢)

Andentino

قارئة الفنجان (١)

Ad libi

Allegretto

valse

الفصل الثالث

الأسلوب التعبيرى

جلسات المفاوضات الغنائية

سيـد درويـش
الأخوان رحبانى
سيـد مكاوى
الشيـخ إمـام

بدأت الحركة المسـرحية فى مصر فى النصف الثانى من القرن التاسـع عشـر وأنشأ الخديو إسماعيل دار الأوبر ثم افتتحها عام ١٨٦٩ بعد أن أنشـأ الفرنسـيون ١٨٦٨ «الكوميدى فرانسيز» وهو مسرح فرنسي هزلي، مما شجع الفرق الفنية لزيارة مصر فرق فنية جاءتها من عدة دول فنشر هذا الفن فى مصر وساعد ذلك على تذوق أهلها له وإن اقتصر على الأغنياء وطبقة المثقفين.

فى نفس العام الذى افتتحت فيه دار الأوبرا المصرية أنشأ يعقوب صنوع المسرح الغنائى العربى وأراد أن يقدم مسـرحيات عربية أعدت خصيصا له، وبدأ بتأليف مسـرحيات قصيرة يتخللها مقطوعات شـعرية ملحنة بأسـلوب شعبى. لكن مسرحه لم يسـتمر أكثر من عامين بعد أن أصدر الخديو أمرا بإغلاقه لأن مسرحياته كانت تحمل نوعا من السخرية من بعض التقاليد المصرية.

وجاءت فرقة سـليم خليل إلى مصر من الشـام وبعدها توالت الفرق القادمة من سـوريا ولبنان منها فرق يوسف الخياط وخليل القبانى واسكندر فرح مما أدى إلى ازدهار فن المسرح فى القاهرة والإسكندرية، واهتم سلامة حجازى بهذا الفن وقدم مسرحيات تتضمن قصائد ملحنة خصيصا.

من المسـرحيات التى قدمتها فرقة سلامة حجازى «مصر الجديدة» «قلب المرأة» «الحاكم بأمر الله» «فى سبيل الوطن» «المجرم والبرىء» وكان قد قدم من خلال فرقة خليل القبانى مسرحيات «هاملت» و«شهداء الغرام» «صلاح الدين الأيوبى» «غانية الأندلس» وغيرها.

لحن سـيد درويش ٢٨ مسـرحية أشهرها «العشرة الطيبة» «شـهر زاد» و«الباروكة» كما لحن «فيروز شـاه» «كلها يومين» «هدى» «عبد الرحمن الناصر» «الدرة اليتيمة» «ولسه» «راحت عليك» «البربرى فى الجيش» «أم ٤٤» «مرحب» «الانتخابات»، بالإضافة إلى مشاركة كامل الخلعى فى تلحين «بنت الحاوى» ولم يكمل مسرحية «كيليوباترا ومارك أنطونيو» وأكملها محمد عبد الوهاب الذى لحن مقاطع من مسرحية «مجنون ليلى» فيما بعد ولم تنفذ على المسرح إنما تم تسجيلها على اسطوانات وصور للسينما مقطعا منها وشاركته الغناء أسمهان وعباس فارس، وشارك عبد الوهاب فـى تلحين مسـرحية «المظلومة» مع محمد القصبجى و«مسـرحية العذارى» مـع كامل الخلعى ومسرحية «فدائى فى الجهادية» مع إبراهيم فوزى وحسن كامل.

ولحن كامل الخلعى مسرحيات «كارمن» و«أدنا» و«تاييس» و«توسكا» و٤١ مسرحية أخرى.

ولحـن إبراهيم فوزى مسـرحيات «إدينى عقلك» «ناظر المحطـة» «إمبراطورية زفتى» «زبائن جهنم» «الكونت زقزوق» «علمى علمك» «القضية» «عقبال عندكم» وشارك سيد درويش فى تلحين «الانتخابات»، كما شاركه فى تلحين مسرحية «مرحبا» ومعهما كامل الخلعى.

أمـا أحمد صـبرى التجريدى فقد لحن مسـرحية «قنصل الوز» مع إبراهيـم فوزى كما لحن مسرحية «نجمة الصبح» بالاشتراك مع «محمد القصبجى».

ولحن داود حسـني مسرحيات «صباح» و«معروف الاسكافي» «الشاطر حسن» «الغندورة» «قمر الزمـان» «شمشـون ودليله» «ليلـة من ليالى كليوباتـرا» ويبلغ إجمالى ما لحنه داود حسـنى من المسرحيات ٢٥ مسرحية.

ولحن الشـيخ زكريا أحمد عشـرات المسـرحيات منها «دولة الحظ» «الغول» «ناظر الزراعة» «الطنبورة» «حكيم الزمان» «ابن الراجا» «أنوار» «أبو زعيزع» «الكرنفال» «آخر موضة» «على بابا» «الوارث» «الأستاذ» «يوم القيامة» «عزيزة ويونس».

أما محمد القصبجي فلحن لفرقة منيرة المهدية مسـرحيات «المظلومة» مع محمد عبد الوهاب «حرم المفتش» «كيد النسـاء» «حياة النفوس» كما لحن لفرقة الريحانى مسـرحية «نجمة الصبح» مع إبراهيم فوزى.

ولحن رياض السـنباطى لفرقة منيرة المهدية مسـرحيتى «عروس الشرق» «آدم وحواء» واشترك مع كامل الخلعى وداود حسنى فى تلحين مسرحية «سميراميس».

ولحن محمد الموجى مسرحيات «طبيخ الملايكة» «وداد الغازية» «حمدان وبهانة» «هدية العمر» «ملك الغجر» «ملك الشحاتين» «دنيا البيانولا» «على فين يا دوسه» «الخديو».

ولحن سـيد مكاوى مسـرحيات «الصدفـة» «دائرة الطباشـير القوقازية» «الإنسـان الطيب» «السحب» «هاللو دوللى» «مدرسة المشاغبين» «الحرافيش» «القاهرة فى ألف عام» ولمسرح العرائس لحن «الليلة الكبيرة» «حمار شهاب الدين» «الفيل النونو الغلباوى» «حكاية سقا» «طعون الشيطان» «السـماء الثامنة» «الكتكوت الأخضر» ولحن أحمد صدقى أوبريتات «ليلة من ألف ليلة» «البيرق النبوى» «زباين جهنم» «ياليل يا عين» واستعراض «الناى السحرى».

أما بليغ حمدى فقد لحن مسرحيات «مهر العروسة» «تمر حنة» «يس ولدى» «ست الكل» «ريا وسكينة» «القشاط» «المتشرده» ولمسرح العرائس لحن «عروسة المولد».

أمـا الإخـوان رحبانى فقد قدما مسـرحا غنائيا ناجحـا حققا فيه تصويـر وتعبير وتوظيف المجموعـات الصوتية والتمثيلية إلى أبعد الحدود، وهى مسـرحيات غنائية لم تهتم بالموسـيقى فقط إنما أيضا بالحالة المسرحية أى بالدراما، فاحتوت على عناصر العمل الدرامى والكامل مثل «العقدة» الدرامية والمعالجة المسـرحية. فالنص المسـرحى عزز النص الموسيقى وعادله من حيث القيمة. ولم تطغ الموسـيقى على الكلمة فقد راعا اللحظة المسـرحية ولم يعطلاها وراعى الإخوان رحبانى من مسـرحهما الغنائى عدم التركيز على الأصوات الفردية على رغم وجود نجمة كبيرة للغناء وصاحبة شهرة عريضة فى العالم العربى وهى فيروز، فلم يركزا على صوتها، وقد توفرت لألحانهما القيمة الشعرية وبساطة اللحن والتوزيع الموسيقى الملائم.

ومن المسرحيات التى لحناها «هالة والملك» «الشخص» «أيام فخر الدين» «بياع الخواتم» «جبال الصوان» «بترا» وغيرها.



وسافر سيد درويش من الإسكندرية إلى القاهرة ١٩١٧ واستقر فيها بتشجيع من جورج أبيض وسلامة حجازى ولحن فيها حوالى ٢٨ أوبريتا فى فترة قصيرة حتى أنه لحن ٦ أوبريتات فى عام ١٩٢١ وحدة، قبل وفاته بعامين وقدمت ألحانه فرقة كبيرة هى فرقة جورج أبيض المسرحية وفرقة أولاد عكاشة المسرحية وفرقة منيرة المهدية الموسيقية وفرقته الخاصة، كما قدمتها فرق هزلية مثل فرقة نجيب الريحانى وفرقة على الكسار، وتعامل خلالها مع الكتاب محمد تيمور الذى ترجم أوبريت «العشرة الطيبة» ومجموعة الأوبريتات التى لحنها لفرقة الريحانى ومنها «ولو» «قولوله» «إش» وتشمل العديد من أغانى الطوائف وكتب له بيرم التونسى أوبريت «شهر زاد».

استخدم سيد درويش فى أعماله المسرحية لغة موسيقية محلية فلم يلجأ إلى أنواع الموسيقى الوافدة إلا فيما ندر، وقد رأى أن ألحان المسرح لا يصح أن تتكون من مجموعة أغانى تقليدية يؤديها المشاركون فى المسرحية وتتخلل المشاهد الحوارية بل يجب أن تندمج الألحان فى نسيج المسرحية ويكون لها دور مؤثر فى طابعها، وفى سبيل ذلك استطاع أن يطوع ألحانه فى خدمة الأحداث والمشاهد المسرحية.

فى ألحانه المسرحية نوّع سيد درويش حسب متطلبات النص بين الأغنية الفردية «يقطع فلان على علان ... دى الناس بقت مالهاش أمان» التى غنتها المرأة المتسلطة «ست الدار» فى «أوبريت العشرة الطيبة» و«أنا المصرى» كريم العنصرين بنيت المجد بين الإهرامين التى غناها زعبلة المصرى ليقدم بها نفسه إلى الأميرة «شهر زاد» فى أوبريت «شهر زاد» أما الثنائيات فى مسرح سيد درويش فهى كثيرة.

ولحن أيضا أغنيات يشارك فى أدائها أصوات عديدة مثل «يا حلالك يابلالك بيها يا حلالها يا بلالها بيك» وشارك فى الغناء فيها ست الدار، وحزمبل والمجموعة فى أوبريت «العشرة الطيبة» والتى تضمنت تابلوها آخر يبدأ بزفة العروسه «اتمخطرى ياعروسه واتهنى بعريسك سيد العرسان» وينتهى بمعركة غنائية يشارك فيها حزمبل وسيف الدين والوالى والمجموعة وافتتح هذا الأوبريت بتابلوه جماعى هو «وحدوّه» وينتهى بتابلوه «ليه متحيرين» نزهة لسيف الدين ويشارك فى غنائه أبطال الرواية وهم عشرة أشخاص.

وفى أوبريت شهر زاد لحن سيد درويش عددا من التابلوهات التى يشارك فيها بالغناء الفردى عدد من الممثلين منها تابلوه «دقت طبول الحرب يا خياله .. وآدى الساعه دى ساعة الرجالة». ويغنى فيه زعبله وشـــهر زاد والثلاثى قادة الجيش والطامعين فى المتآمرين ضد زعبلة حقدا على اهتمام الأميرة شـــهر زاد به.. وقد اهتم ســيد درويش بالحوار الغنائـــى على طريقة «خد وهات» فـــى الثنائيات والثلاثيـــات ومجموعة المغنين وكل هذه الألوان حافــظ فيها على حيوية الألحان وجاذبيتها، معتمدا على التعبير الصادق والتلوين فى المقامات المستخدمة والإيقاعات أيضا.

ســبق علــم الكونتر بوينط علم الهارمونى فى الواقع الموســيقى، كما يقــول التاريخ وقد ظل مســيطرا على المؤلفات الموســيقية فى العصور الأولى وبرز فى مؤلفات الموســيقيين القدامى، ومع ذلك فنحن نعتبر الآن أن دراســة علم «الهارمونى» هى الدراســات الأولية ترتيبا وتأتى من بعدها دراسة الكونترا بوينط.

ويجدر بالذكر هنا أن «الهارمونى» من الناحية العلمية هو تجمع الألحان خطوط لحنية رأسية متآلفة تتم غالبا حســب عمليات حسابية مدروسة فى حين تتجمع المسارات اللحنية فى خطوط أفقية متقابلة ومتآلفة فى الكونتر بوينط وتكتب لجزءين أو أكثر.

والكونــتر بوينط هو الأقرب والأجمــل فى الألحان العربية، تتقبلــه الأذن العربية عن تقبلها للهارمونـــى. خاصة وأن لغتنا العربيـــة بما فيها من جمال الجرس وفخامة اللفظ إنما يضيع منها بعض هذا الجمال وهذه الفخامة عند عمل الهارمونى للألحان، بينما لا يتأثر اللحن فى التعامل حســب قواعد الكونتر بوينط، وقد اســتخدمه ســيد درويش فى لحن «دقت طبول الحرب» فى أوبريت «شهر زاد» كما استخدمه فى لحنين من ألحان مسرحية «الباروكة»، وترتب على ذلك أن اختار مقامات دياتونية خالية من ثلاثة أرباع المقام.

كان التلحين فى مسرح سيد درويش تعبيرا عن المعانى بالنغم العربى وتطويع عناصرها لخدمة التعبير، وقد تخلص من المبالغة فى اســتعمال جماليات الموســيقى العربية الخاصة فى مســرحه الغنائى، لكنه لم يبتعد عنها إلا بقدر فى أعماله الكلاســيكية من موشــحات وأدوار. ظهر ذلك فى الحوارات الغنائية الفردية والجماعية والتى تعتمد أساسا على تبادل الحوار على طريقة «خد وهات» المعروفة فى ملاعب الكرة.

لحن تعبيرى.. وخدوه

يفتتح أوبريت «العشرة الطيبة» بتابلوه «وحدوّه» وهو حوارى يشارك فيه بالغناء أكثر من فلاح وصبى وست الدار والكلب فيدو.. ويصور ساحة القرية يظهر فيها بيتان قرويان تتوسطهما شجرة

يقف تحتها فلاح يعمل على شـادوف ويغنى ويتحاور مع فلاحات تتقدمهن ست الدار المتسلطة وصبى يرافقها.

يبدأ اللحن فى إيقاع بطىء يعكس إيقاع الحياة فى الريف ويتضمن أشـكالا متباينة من الغناء السـاخر، والضاحـك ومع ذلك فهو ينتهى بغير ما بـدأ من لهو وغزل إلى غناء جماعة الفلاحين بقوة وحيوية وإيقاع متدفق أسرع من بداية اللحن، فالمعنى قد تغير من الغزل والسخرية إلى الجد حيـث يطلـب من المصريين أن «يفوقوا» ويعودوا إلى تقاليدهـم ويتكرر الطلب «فوقوا يا مصريين» فوقوا يا مصريين بعدها يخرج الفلاحون من المسرح لتبدأ أحداث المسرحية.

برع سـيد درويش فى التعبير اللحنى السـاخر خاصة أن الروايات التـى كان يلحنها كانت تتضمن الكثير من السخرية من الولاة والمحتلين. ولعل أوضح نموذج لهذه السخرية الغنائية هى لحنه «عشان ما نعلا ونعلا ونعلا».

اللحـن جاء ضمن أحداث رواية «العشـرة الطيبة» ويتجاور فيه حزمبل- وهو أحد من شـخصيات الرواية- مع الرعية أو المجموعة محاولا إقناعهم بأن ينافقوا الحاكم بمبدأ ودارهم مادمت فى دارهم، أو على حد تعبيره فى حوار الرواية «وارقص وددن لكل قرد.. مادمت فى دولة القرود» يقول حزمبل:

حزمبل:

عشـــان مـــا نعـــلا ونعـــلا ونعـــلا
لازم نطاطـــى نطاطـــى نطاطـــى

وترد عليه الرعية:

بسلامتـــه الـــوالى أبـــو زعيـــزع
مهجـــص باشـــا دقنـــه تعيتـــع
نـــــروح واقفيـــــن زنهـــــار
زى القـــــــط والفـــــــار
تلقـــــاه دايمـــــا منفـــــوخ
وف شغلـــه طـــاخ طيـــخ طـــوخ

حزمبل ثم المجموعة:

الـــرك علـــى حبـــة بولتيكـــا
وذمـــه كاوتشـــوك خربانـــه
مـــدام الأميـــر ملتـــه أنتيكـــا
لازم الرعيـــة تكـــون وحلانـــة

حــذر فــزر يــاواد انت بعقــلك
بعد الحنشصة دى اللى انت عليها
يـا هلترى الدنيـا دى حتـروق لك
وتشوف مـا شـاف قـراقوش فيهـا
تعرفـــش المسألــــة إيــــه»
عرنـــــوس متعفــرت ليـــه؟

حزمبل:

مــن حــق سلامــات سلامــات
إش حــــال الأفــــــوات

المجموعة:

مـــــــا حاسيبـــــــك

حزمبل:

يـــــاخــــى سيبــــــك
أول شــرط نطاطــى البصلــــة
لسيدنـــا الـــوالى ونستعبطلــه

حزمبل ثم المجموعة:

مهمـــا تسمعـــوا تهجيــــص
اعملـــوا روحكــم بــــلاليص
بـــــلاليص.. بــــــلاليص
عشــان مــا نعــلا ونعــلا ونعــلا

يعتــبر هــذا اللحن قمة ما وصل إليــه التصوير الغنائى العربى حيــث تصاعد النغم فى جملة «عشان ما نعلا.. ونعلا.. ونعلا.. فى شكل» «أربيج» أو درجات السلم الموسيقى «دو/ مى/ صول» ثم هبط بنفس الأسلوب فى رد الجملة «لازم نطاطى نطاطى نطاطى».

واستخدم سيد درويش فى لحن «عشان ما نعلا» أسلوب «الريستاتيف» المعروف فى الأوبرات العالمية، Recitative وهو الأداء التمثيلى للكلمات أو التوقيعى لها، وذلك فى عبارة، «من حق.. سلامات سلامات.. إش حال الأفوات؟» حيث توقف العزف والغناء لتلقى «حزمبل» جملته بغير لحن.

وقد انتشر هذا اللون من الأداء فى أغانينا فيما بعد.

وظهـر فى ديالوجات وأغان كثيرة كان من أولها ديالوج «حقولك إيه عن أحوالى» الذى لحنه محمـد عبد الوهاب وغناه بالاشـتراك مع رجاء عبده فى فيلـم «رصاصة فى القلب» عام ١٩٤٤. والذى تخللته جمل الريسـتاتيف حسب الشـكل التالى وقد كتب الديالوج حسين السيد وسوف نضيف حرف (R) بعد اسم الشخصية لتميز الجمل التى جاءت ريستاتيف فى اللحن.

محسـن: حقولك إيه عن أحوالى
بعد اللى شفتيه بعنيكى
آدى حياتى وآدى حالى
ح اخبى ايه تانى عليكى
فيفـى R: وازاى تعيش بالشكل ده ؟
محسن R: ما اقدرش أعيش إلا كده
فيفـى: فاكر لما شفنا بعض لأول مرة ؟
محسن R: أيوه فاكر.. لأ مش فاكر شيء بالمرة
فيفـى R: كان حلم جميل
محسـن: وادينى لسه عايشة فيه
فيفـى R: كان حلم جميل
محسـن: نسيته وانتى كمان انسيه
فيفـى: انساه لوحدك أما أنا
عمرى ما انسى اللى مضى
فيفـى R: عندى سؤال
محسـن: اتفضلى
فيفـى R: تسمح تجاوبنى
محسن R: قوى
فيفـى: تقدر تقرالى اللى ف قلبى وتقوللى عليه؟
محسـن: مكتوب فيه واحد بيحبك وانتى تحبيه.
فيفـى R: والشخص دا موجود هنا
محسن R: بالطبع لأ..
فيفـى R: أنت كداب.. دايما تنرفزنى كده
محسن R: يمكن يكون واقف ع الباب

فيفـــــى: دا شايفنى وأنا شايفاه
وفاهمنى وانا فاهماه
فيفــى R: من غير ما تقوللى عذرك أنا شفته
قلبك محتار بين صاحبك وخطيبته
فيفـــــى: لكن يا محسن أنا خايفه
تكون بسببى متألم
محسن R: بالعكس أنا أشكرك ع الألم ده..
انت فاكره الجلاس اللى كالتيها؟..
مش كانت بارده!.
حياتى كانت كده..
وفاكره لما دابت من حرارة شفايفك
حياتى ساعتها بقت كده
أنا مندهش ازاى كنت عايش
من غير ما أعرف حرارة الألم
محســــن: ولقتنى عايش بين قلبين
اتعاهدوا من قلب الاثنين
مارضتش أفرق بين أملين
واكون سبب فيعذاب حبيبين
ضحيت بغرامى ونصيبى
واخترت آلامى وتعذيبى
وآلامى هيه اللى حتفضل
من حبى بعد الحرمان
واللى ما سهرش ولا اتألم
عمره ما يتسمى إنسان
محسن R: الوداع يا فيفى
فيفــى R: الوداع يا محسن

وكرر حســين الســيد ومحمد عبد الوهاب استخدام الريستاتيف فى ديالوج آخر فى نفس الفيلم وغنتــه رجاء عبــده مع عبد الوهاب وهو ديالــوج «حكيم عيون» حيث غنــت رجاء أو فيفى فى

الفيلم جملة «اسمع يا دكتور» أنا أعرف إن الألم ييجي من عصب الضرس لما الواحد ياكل حاجة ساقعة ويرد محسن أو عبد الوهاب ريستاتيف أيضا «عشان تحرمي تاكلي جلاس.. وتدوّبى فى قلوب الناس» وتسأل هى: «وعرفت منين ؟» فيرد بالريستاتيف مستخدما إيقاعا مصاحبا بصوت الوتريات وهو شكل لحنى لم يكن قد استخدم فى الغناء العربى من قبل فى جملة «ماتعرفيش إنى أقدر أقرا أفكارك: ومن عينيكى أقدر أقولك كل أسرارك» ويعود اللى إلى الريستاتيف الخالى من المصاحبة الموسيقية فى جملة فيفى «حكيم روحانى حضرتك» ثم جملة «بيخوف مين؟» ويتكرر الريستاتيف فى جمل «بيخوفنى أنا» «أنت كل حاجة تحشر نفسك فيها حتى قلبى».

«شيء ما يهمكش» «طب ما تعيطشى» «عندى سؤال لو تسمحى أقدر أقولهولك» «قوى» «يعنى الشخص دا موجود هنا» «بالطبع لا» زعلت منى وللا إيه؟ «أبدا وحزعل منك ليه؟»

وكرر محمد عبد الوهاب استخدام الريستاتيف فى أغنية «عاشق الروح» فى جملة ضحيتا هنايا فداه.. وحعيش على ذكراه كذلك ألقى نجيب الريحانى جملة «يالطيف» وجملة «حاجة ايه؟» «حاجة تاكل؟» فى ديالوج «عينى بترف» مع ليلى مراد.

واستخدم فريد الأطرش الريستاتيف فى جملة «وآدى الشتا يا طول لياليه ع اللى فاته حبيبه. يبات يناجى طيفه ويناجيه.. ويشكى للروض تعذيبه» كما استخدمها فى أغنية «ما أقدرش أقول آه.. ماقدرش أقول لا».

واستخدم كمال الطويل نفس الأسلوب فى جملة «لو كان بإيدى كنت أفضل جنبك.. واجيب لعمرى ألف عمر واحبك» فى أغنية «فى يوم.. فى شهر.. فى سنة» التى غناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «حكاية حب»، كما استخدمها الطويل فى مطلع أغنية «راح.. راح» التى غناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «البنات والصيف».

وألقت أم كلثوم مقدمة أغنيتها «بعيد عنك» على خلفية من مقدمتها الموسيقية فى لحن بليغ حمدى ثم ألقى محرم فؤاد جملة ريستاتيف فى أغنية «ماعرفتش تحبنى» هى «قالو؟.. قالوا!» لحن بليغ حمدى أيضاً.

إنها إحدى صور جلسات المفاوضات الغنائية. وما أكثر صورها. فأحيانا يحضر الجلسة عدد كبير. وفى أحيان أخرى تتركز بين صوتين فقط، وتأخذ الشكل الحوارى «قاللى.. وقلت له»، أو «هات وجد» كما يحدث فى فن الديالوج الغنائى.

والديالوج أو الثنائى أو الدويتو، هو أحد الأشكال التى أفرزها المسرح الغنائى، ظهر مع مسرحيات سيد درويش وباقى الملحنين من رواد المسرح وانتقل إلى السينما فى الأفلام الغنائية، ثم فى الإنتاج الإذاعى والكليبات المصورة.

والحوار فى الديالوج الغنائى يجب أن يأخذ شكلا تصاعديا، تماما كما يحدث فى جلسات المفاوضات السياسية أو الاجتماعية وغيرها وعندما يفقد الديالوج هذه الصفة، صفة التصاعد، يصعب أن يوصف بالديالوج، إنما يكون فى هذه الحالة مجرد أغنية مقسمة على صوتين فهى مونولوج لا ديالوج.

لحن سيد درويش ١٨ ديالوجا فى مسرحياته، وهى «طال شوقى لحبيبى» وأداه حامد مرسى وإبراهيم رمزى، و«آن الأوان يا حلوة آن والسعد كان مستنة يومك من زمان» وأداه سيد درويش مع حياة صبرى، وقد أديا ديالوجات «السر ده جوه فى قلبى» و«أهل البلد هما اللى حكولى» «مين زيى.. مين أسعدنى» و«هو بعينه وبمناخيره» و«يابو الكشاكش ياما لسه نشوف» و«أدينى اهه جيتك بدرى» وقد سجلها للإذاعة إبراهيم حموده مع أحلام ولحن ديالوجات «غير الزواج فيه هنا ايه تانى» «وادى سبرتو الفابريكة» و«حرام عليك والله يا قلبى» والثلاثة شارك بالغناء فيها حامد مرسى وفتحيه أحمد، ولحن ديالوجات «لما اشوف وش الحبيب» «يا حبيبى يا حياتى» «يا نيل سلام يا أنس الوجود» وأداها زكى عكاشة مع مطربة أخرى وغنى حامد مرسى من ألحان سيد درويش دويتو «الله على شكلك وحلاوتك» مع رتيبة أحمد ودويتو «ياللى جفاك سبب كربى» مع مارى ودويتو «بزياده بقى جننتينى» مع عقيلة راتب.

لحن تعبيرى.. على قد الليل ما يطوّل

من أشهر الثنائيات التى لحنها سيد درويش فى مسرحياته ديالوج «على قد الليل ما يطول» الذى كتبه بديع خيرى فى مسرحية «العشرة الطيبة» يصور فيه هيام الأمير سيف الدين بفلاحة بسيطة اسمها نزهة، مما جعله يتخفى فى زى فلاح حتى يتسنى له أن يلتقى بها يبدأ اللحن الدويتو بتقاسيم للناى وبعد مقدمة موسيقية بسيطة يغنى الأمير معلنا هيامه وحبه، فلما تسمع نزهه صوته تخرج من عشتها لتحاور الأمير وتعلن تخوفها من أن ينفضح أمر هذه العلاقة. ويتذاكران لحظات جميلة عاشاها من قبل فى لحن بسيط بساطة الحياة الريفية، وفيه نبض الحوار الغنائى هات وخد وفيه غناء تعبيرى منوع بين الجمل الاستفهامية «فاكر وأنا حاطه ايديه فى بطاطك؟!».. إلى جمل تقريرية «قمت أنا بصيت يمين وشمال» وعبارات حب وآهات غزل.

وظهرت السينما الصامتة فى مصر، كانت بدايتها قوية، وبعد أن أصبحت ناطقة جذبت المشاهدين وسرقتهم فى الفرجة على المسارح، وجذبت النجوم أيضا ومنهم نجوم الغناء وعلى رأسهم محمد عبد الوهاب وأم كلثوم.

جمعت الأفلام الغنائية الأولى بين الأوبراكوميك في المسـرح وفن القودفيل الذي يماثل الملهاة الموسيقية، وكانت تضم أغنيات كثيرة بعضها له علاقة بأحداث قصة الفيلم والبعض الآخر مجرد غناء يرضي المطرب، كما يُشبع جمهوره أيضا.

ظهر محمد عبد الوهاب لأول مرة فى السينما عام ١٩٣٣ فى أول فيلم غنائى مصرى، وكانت أحـداث الفيلـم لا تزيد عن ذرائع للغناء وبعد ذلك اسـتعان محمد عبـد الوهاب بمطربات فى أدوار البطولة النسـائية أمامه فأكثر من تلحين الديالوج الذى سـبق وأن سجل منه ديالوج، «الله يجازيكى يا ودنية» وغنته معه المطربة سمحه المصرية عام ١٩٢٣.

فـى فيلـم «دموع الحب» ١٩٣٥ لحن عبد الوهاب ديالوج «محـلا الحبيب» وديالوج «صعبان عليك» وغناهما بالاشتراك مع بطلة الفيلم المطربة نجاة على.

ثم غنى مع ليلى مراد ديالوج «طال انتظارى» فى فيلم «يحيا الحب»، ومع رجاء عبده ديالوج «ياللى فت المال والجاه» فى فيلم «ممنوع الحب» وفى نفس الفيلم غنى اسـكتش النهاية واشترك فيه بالغناء نجوم الفيلم كلهم، وغنى ديالوجى «حكيم عيون» و«أقولك إيه عن أحوالى» مع راقية ابراهيـم فـى فيلم «رصاصة فى القلب» وغنى مع نور الهدى فى «لسـت ملاكا» ديالوجى «كنت فـين تايـه وغايب» و«افرحى وغنى» وفى فيلم «غزل البنات» لحـن ديالوج «عينى بترف» الذى غنتـه ليلى مراد مع نجيب الريحانى وتضمن عبارات تم تلحينها ريسـتاتيف وهى «يالطيف يا لطيف».. و«حاجة إيه تاكلى؟».

أما محمد القصبجى فقد غنى مع ليلى مراد ديالوج «يارب يا عالم بالحال» من ألحانه ولحن ديالوجين هما «يا عاشـقة الليل وسـهرانه» غناء محمد عبد المطلـب وفاطمة على و«يا قلبى ليه انكتب لى يبقى عدوى حبيبى» غناء ليلى مراد وإبراهيم حموده.

ولحن فريد الأطرش ديالوجات كثيرة فى السينما وشاركته الغناء بعض بطلات أفلامه. وجاءت الألحان فى شـكل كوميدى أحيانا وأحيانا فى قوالب اسـتعراضية أو اسكتشـات أو أوبريتات، فغنى مع أسمهان ديالوج «إيدى فى إيدك» فى فيلم «انتصار الشـباب» وأوبريت الختام فى نفس الفيلـم وديالوج «الحب مافيش أجمل منه» وديالوج «مين الخدام والخدامة» وشـارك فى غنائهما ثريا حلمى وسـيد سـليمان. وغنت شـاديه معه اسـتعراض «إحنا لها» فى فيلم «ودعت حبك»، وديالوج «ياسلام على حبى وحبك» فى فيلم «أنت حبيبى» وغنت شافية أحمد معه ديالوج «الشرق والغرب» فى فيلم «أحبك أنت».. وغنت صباح معه اسكتش «فارس الأحلام» فى فيلم «لحن حبى» أما أوبريت «بساط الريح» فغنته معه عصمت عبد العليم وغنت فتحية أحمد معه فى فيلم «أحلام الشباب» ثنائيات هى «ياللى قلبى بيناديكى» «مدام تعاندنى» «أنينك يا قلبى» وغنت نور الهدى

فــي فيلم «ماتقولش لحد» أوبريت «ماتقولش لحد» وديالوج «مالكش حق» واســكتش «قمر الزمان» وفي فيلم «عايز اتجوز» غني معها «عايز اتجوز» و«خليني أخرج من هنا».

أما محمد فوزى فقد عشق تلحين الحوارات الغنائية بأشكالها العاطفية والساخرة والاستعراضية وقد شاركته مطربات في بطولة ٢٢ فيلما، من عدد الأفلام التى قام ببطولتها وتبلغ ٣٦ فيلما وكان يتعمد وجود صوت غنائى نسائى معه حتى ولو كان دورا ثانيا بعد دور البطلة، وصورت إحدى بطـلات أفلامه من غير المطربات وهى مديحة يســرى معه فى أحـد الأفلام التى ظهرا معا فيها ديالوجا لم تغن فيه مديحه وغنت بدلا منها سعاد مكاوى واكتفت مديحه بالصورة السينمائية.

وحمل دويتو «شحات الغرام» مع ليلى مراد فى فيلم «ورد الغرام» أجمل معانى الحب وأخفها ظلا وأظهر فيه تناغما واضحا ونبرات مدروســة وعلاقة جميلة بين الصوتين الرجالى والنســائى، وكما وظف اللحن فى خدمة المعنى.

وقدمت ليلى مراد مع محمد فوزى دويتو «أنا مش فهماك» «برضك أحسن حلفتك بعينك وانا ايدى فى ايدك لا تخبى انت على ولا اخبى أنا عليك يا الجنة يالنار».

وفى فيلم «فاعل خير» قدم محمد فوزى مع صباح دويتو:

هـو: أنا عاوز مثلا.. وبقول مثلا.. وشخص مثلا.. كدا مثلا.. لو مثلا.. كان قلبك خالى.

هى: مثلا.

هـو: مثلا وشخص مثلا، كذا مثلا.. لو مثلا قلبه كمان زيك خالى..

وكذلــك غنت صبــاح مع فوزى ومن ألحانه ديالوجات «آه يا حبيبى منك» «انت حبيت؟ أيو حبيت» «شاغلته بعين» «حبيت الليل وكرهت الليل».

وغنت نور الهدى معه ديالوجين هما «أنا مش حلوة..» و«تعالى أقولك كلمة هناك».

وغنى محمد فوزى تابلوهات مع فايزة أحمد ونازك هى «النبع» «مين قالك حب يا مســكين» و«قلبى اللى انت ناسيه» أما شادية فقد غنى معها دويتو «متهيالى» فى فيلم «الروح والجسد».

ولحــن محمد فوزى ثنائيات شــارك فيه بالغناء ثلاثة أصوات. ومــن ألحانه فى هذا المجال «الحب له أيام» الذى غناه مع شــادية وإسماعيل يس و«الفراخ» وغناه مع ليلى مراد وإسماعيل يس، و«قالوا فين الجمال». الذى غناه مع نعيمة عاكف وسليمان نجيب.

وأبدع منير مراد فى تلحين الديالوجات، فلحن لعبد الحليم حافظ وشادية ديالوجات «إحنا كنا فين» فى فيلم «دليلة» و«تعالى أقولك.. حتقول ايه» فى فيلم «لحن الوفاء» و«حاجة غريبة» فى فيلم «معبودة الجماهير» كما شاركته شادية فى أكثر من ديالوج وتريالوج- وهو قالب يغنى فيه ٣ أصوات وذلك فى فيلمهما «إنت حبيبى» كما لحن ديالوج «سوق على مهلك» لشادية وكمال الشناوى.

ويتلون لحن الديالوج بلون الحوار، فيمكنه أن يكون ساخرا، أو ضاحكا أن يناقش موضوعا اجتماعيا حادا، كما يمكن أن يكون رومانسيا عاطفيا.

لحن تعبيرى.. حاجة غريبة

من الديالوجات الرومانسية فى الغناء العربى ديالوج «حاجة غريبة» الذى كتب كلماته حسين السيد وهو قدير فى كتابة الأغانى التى تقدم حدثا إيجابيا ينمو. ولحنه منير مراد ليغنيه عبد الحليم حافظ وشادية.

المناخ الموسيقى لهذا الديالوج يصور الطبيعة الرومانسية فالمقدمة الموسيقية تبدأ رقيقة حية. وكذلك جاء الغناء رومانسى، إذ يبدأ بفضفضة بين الحبيبين تنتهى بسؤال أنت عارف ليه؟ والجواب «قولى إنت ليه؟» لتقرر هى «علشان احنا مع بعضينا».

ويضع الملحن منير مراد الآلات الموسيقية فى خدمة المعنى الذى أراده مؤلف الديالوج. فيكثر العزف بأصابع العازف على آلة الكمان Pizz والجمل الموسيقية قصيرة جميلة، بين الانسيابية والإيقاعية والشرح الذى تضمنته الكلمات للطبيعة والقمر والنجوم كلها مسموعة بوضوح.

لحن تعبيرى.. الشيطان

وبرع سيد درويش فى مسرحية فى السرد الغنائى فى تقديم أحداث متصاعدة متنامية مما شكل حدوته أو قصة قصيرة أو موقف والمثال الواضح لذلك هو لحنه «الشياطين» فى مسرحية «الباروكة» ولحن «الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين»، فى مسرحية «شهر زاد».

والحدثان شغلا مساحة كبيرة من الكلمات، لكن الملحن سيطر على الموقف حتى لا يتسرب الملل إلى قلب المتفرج، وذلك بالصدق فى السرد وحيوية الأشكال الإيقاعية وتنوعها.

بدأ لحن « الشيطان» على إيقاع الفوكس النشيط، ثم تغير إلى إيقاع حر يترجم الكلمات «كان من عينهم يا ساتر» إلى أن وصل لفقرة. فقرأ. «هيه تغنيهم» فتغير الإيقاع مرة أخرى إلى «الصعيدى» إلى إيقاع الفالس الغربى فى جملة «دى حكاية تاريخية».. وفى النهاية توقف الإيقاع كلية من قفلة مسرحية تعد فى الألحان المسرحية ضرورة منطقية.

وفى تابلوه «الجيش رجع» يغنى الجنود على إيقاع المارش العسكرى، ويعد مقدمة موسيقية صغيرة جدا، كما كان يفعل سيد درويش فى كل ألحانه المسرحية، وتطلب الأميرة من قائدهم الباشسنجقدار أن يحكى لها ما حدث فى المعركة، فيبدأ فى السرد الغنائى «أول ما رحنا

بالعساكر من هنا. واخدين معانا أكلنا مع شربنا.. عشان ما أرضيكي وأرضي ربنا .. ساعة عساكرهم ما شافوا وشنا هاها .. هاها لقينا سنجقهم جرى.. كمل بقى يا عسكرى».

ويواصل العسكرى سرد ما حدث بعد أن تغير الإيقاع إلى سماعى دارج، «أول ما شفت المسألة.. مارضتش أضرب قنبلة» ويعود الإيقاع إلى «الفوكس» النشيط «قلت يا واد إيه العمل. ما يسعفكش إلا الحيل.. اطبخ لهم طبخة سطل..».

ويعود الكورال للغناء على إيقاع المارش العسكرى الذى بدأ التابلوه «الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين».

وانتقل أسلوب السرد الغنائى إلى أغنياتنا فلحن محمد عبد الوهاب قصيدتى «أيظن» شعر نزار قبانى و«لا تكذبى» شعر كامل الشناوى، و«فاتت جنبنا» و«ساكن قصادى» وهما من تأليف حسين السيد وتلحين محمد عبد الوهاب. كما لحن لعبد الحليم حافظ أوبريت «ذكريات» بأسلوب السرد اللحنى. كما لحن لعبد الحليم حافظ أوبريت «ذكريات» بأسلوب السرد اللحنى.

لحن تعبيرى.. ساكن قصادى

تبدأ أحداث «ساكن قصادى» منذ زمن بداية أحداثها عندما أحبت الفتاة جارها ثم تسرد كيف كانت تتبع خطاه وتحلم بيوم يتقدم فيه لخطبتها، وتصف الأغنية يوم سماع المفاجأة. فتمهد للموقف بالتفصيل وتواصل السرد لنعرف أنها ذهبت لمكان «الفرح» ورأت أملها يتحطم أمام أعينها فتعود والدموع فى عينيها.

قسم محمد عبد الوهاب اللحن إلى كوبليهات حسب المواقف الدرامية التى سردها المؤلف حسين السيد، وساق إلينا مقدمة موسيقية معبرة «أدليب» ثم لحن المذهب بأسلوب تعبيرى صور فيه مراقبة الحبيب لمن تحب.

ولأن المؤلف قد وصف كل الأحداث تفصيلا وغاص فى حالة الفتاة النفسية، فالكلمات جاءت كثيرة. وقد تحايل عليها الملحن بتنويع الأشكال اللحنية من حيث الطبقة المستعملة وأشكال الإيقاعات فضلا عن نهاية المقطعين الأول والثانى.

وأضاف محمد عبد الوهاب فى لحنه لشكل السرد الذى ابتدعه سيد درويش فى مسرحه، أسلوب التعبير بالموسيقى البحته عن المناخ العام للكلمات فكما صور بداية الأحداث بالموسيقى صور أيضا معانى الكلمات، فاستمعنا إلى موسيقى زفة حزينة قبل أن تكتشف الفتاة المفاجأة المرة.

وأكثر محمد عبد الوهاب من ألحانه التعبيرية فى قصيدتى «أيظن» و«لا تكذبى» أما الجماليات التى غلّف به لحن القصيدتين فهو الترتيل الغنائى وهو الأسلوب الذى ترتل به القرآن الكريم استخدمه عبد الوهاب فى التلحين.

وعادت أغنية السرد مرة أخرى فى ألحان محمد عبد الوهاب فى أغنية «فاتت جنبنا» تأليف حسين السيد غناء عبد الحليم حافظ، وقد ساد فى اللحن مناخ خفة الظل الذى ترسمه الكلمات.. والنهاية السعيدة.

وعلى رغم أن رياض السنباطى موسيقار الرومانسية فقد جاء لحنه «عايز جواباتك» لنجاح سلام تعبيرى خالص إلا من لمسات شجن فى بعض مقاطعه إلى جانب اللزمات الموسيقية.

فى مذهب الأغنية التى كتبها حسين السيد صاحب الرصيد الكبير فى أغانى الحركة والدراما بأشكالها، لحن السنباطى «عايز جواباتك؟» فى صيغة استفهام، «يعنى افترقنا خلاص؟!» استفهام استنكارى «عايز أيامك؟» سؤال.. «يعنى انتهينا خلاص» استفهام استنكارى ويلجأ السنباطى للسرد الغنائى «طويت صحايف عمرى معاك وبايدى لمتهم.. وف رعشة القلب اللى هواك.. وقع جواب منهم».

وفى مطلع الكوبليه الأول يعود السنباطى للتعبير فى شكل السرد الغنائى «سطرين والثالث.. ودموعى انسابت».

ويصف أحاسيس الألم «أكتر ما هيه دموع ألم.. كانت أسف ودموع ندم».

أما التطريب الكلاسيكى الذى يجيد السنباطى صنعه فقد اختار له بداية الكوبليه الثانى «القصور اللى كلامك كان بانيها.. واللى كل جواب فرش لى ركن فيها» ويخلص من ذلك إلى التعبير مرة أخرى فى كل ده كان حب؟ (استفهام) وللا كنت بتسلى ايديك (استفهام استنكارى) مش كتبته بقلب؟ (استفهام) وللا حد كان غاصب عليك؟. (استفهام استنكارى) ويستمر التعبير الغنائى إلى نهاية الأغنية ويصل إلى درجة عالية من الوضوح فى آخر الأغنية «عايز جواباتك ؟ خدهم خلصنى منهم».. ثم التمسك بالجوابات.. «لا.. دول من حقى مش حبعتهملك.. حقراهم تانى.. وحقابلك فيهم.. لفضلت أحبك. لكرهتك بيهم.. عايز جواباتك؟! يعنى انتهينا خلاص؟ خلاص؟ خلاص؟ خلاص؟».

هى ملحمة صغيرة جميلة المعنى وهى تطبيق نموذجى لأسلوب التعبير فى التلحين العربى للأغانى.

لحن تعبيرى.. بقى عايز تنسانى

وعلى نفس المنهج سار فريد الأطرش فى تلحينه لأغنية «بقى عايز تنسانى» الذى غناها من تأليف عبد العزيز سلام وغنتها أيضا سعاد محمد.

الإيقاع العام والمناخ اللحنى للأغنية يصور الأســى والألم الذى شـعر به المطرب. لأن الحبيب على وشك الهجران. فالمقدمة الموسيقية بطيئة نسبيا لكنها تمهد لغناء المذهب. ويستخدم الملحن نفس النوت الموسيقية فى المقدمة والمذهب.

فــى مذهــب الأغنية التزم فريد الأطرش بالتعبير المباشــر عن الكلمات «بقى عايز تنســانى؟» جملة استفهامية استنكارية.. «وتزود حرمانى» ملحق بالسؤال «طب أنسى» «وأنا هنسى» رد على السؤال الذى ألقته الأغنية، ثم يعلن قرارا حاد اللهجة «أنا مش حرجعلك تانى».

وبعد موسيقى اللزمة وهى تكرار للمقدمة الموسيقية يعود اللحن للسؤال لكن هذه المرة فيه ضعف واســترحام « إيــه بس اللى عملته؟ إيه بس اللى جانيته؟» ثــم جملة تقريرية «دا القلب الى انت ملكته فاكرك وانت نسيته» لكن كلمة «فاكرك» تم تلحينها مرتين المرة الثانية جاءت ضمن سياق الجملة التعبيرية، أما المرة الأولى فكانت خارج معنى الجملة فى شكل سؤال بلا أداة استفهام.

وتأتى كلمة «يا ظالم» وكلمة «يا جانى» كمعنى قوتين تعلم تماسك المحب والتغلب على ضعفه أمام الحبيب، وفى الناحية اللحنية، لكســر الإيقاع الرتيب البطىء ثم الســؤال مرة أخرى «بقى عايز تنسانى» ملحق مغاير لما ساقه لنفس الكلمات فى بداية المذهب، ثم إن له وظيفة أخرى هى إعادة اللحن للتسليمه أو المرجع فى مذهب الأغنية.

ويســوق الملحن «لازمة» جديدة على إيقاع «المقســوم» الحى ليكسر رتابة الإيقاع الذى يعود له فــى بداية غناء الكوبليه الثانى «طمعتك بحنانى» وســرعان ما يعود للتعبير فى «أتاريك قاســى وغادر وبتنسى ومش قادر» أما نهاية الجملة فقد جاءت كلاسيكية فى شكل جزء فى موال «أيامى ولياليك» قبل أن يعود للتسليمة أو المرجع مرة أخرى.

ولحــن بليــغ حمدى المقطع الأول من أغنية «حب ايه اللى انت جاى تقول عليه» التى كتبها عبد الوهاب محمد وغنتها أم كلثوم فى أول لقاء فنى بينهما بأســلوب تعبيرى خالص «حب إيه اللى انت جاى تقول عليه؟! أنت عارف قبله معنى الحب ايه؟! لما تتكلم عليه».. وجاء اللحن فى صيغة سؤال استنكارى معبر.

ولحن بليغ حمدى أيضا مدخل أغنية «أنساك» بنفس الأسلوب وقد كان بليغ متأثرا فى بداية التعامل الفنى بينه وبين أم كلثوم بألحان زكريا أحمد الرومانسية التعبيرية ذات الإيقاع الهادئ الواثق، لحن بليغ كلمات مأمون الشــناوى «أنســاك» دا كلام؟!. انساك يا سلام!.. أهو دا اللى مش ممكن أبدا، ولا أفكر فيه أبدا.. دا مستحيل.. قلبى يميل.. يحب يوم غيرك أبدا.. أهو ده اللى مش ممكن أبدا..

أما كمال الطويل قد أكثر من الألحان التعبيرية للأغانى ويظهر هذا الأســلوب فى أغانيه «فى يوم فى شــهر فى ســنة» «راح» «بتلوموني ليه» «بلاش العتاب» والأغنية الوطنية «حكاية شعب» وصور المناخ المناسب فى أغنيات سعاد حسنى «بانو بانو» «ياواد يا تقيل» «بمبى» وغيرها.

ولحن منير مراد أغنية عبد الحليم حافظ «بأمر الحب» بلحن يظهر فيه التعبير أيضا.

والأغنيات التربوية والموجهة تتنوع أســاليب تلحينها، وقد اســتخدم محمد فوزى الأســلوب التعبيرى فى تلحين لأغنية الأطفال «ماما زمانها جاية» التى صورها للتليفزيون من تأليف حسين السيد.

بعــد المقدمة «ماما زمانها جاية جاية بعد شــوية جايبه لعب وحاجات» وهى مقدمة ليســت تعبيريــة إنما هى بســيطة أراد بها مــا يلفت انتباه الطفل إليه، ثم يغنــى له بتمثيل غنائى أى تعبيرى «عارف الواد اللى اسمه عادل جه الدكتور وعمل ايه؟..» وهى جملة استفهامية، أتبعها بهمهمة تفيد الســؤال.. ثم لحن «راح مديله حقنة كبــيرة»، مصورا أكبر حقنة بالأداء التمثيلى، وسأل الطفل مرة أخرى «عارف اداله الحقنه دى ليه ؟..» وجاءت الجملة التقديرية «ما بيشربش اللبن الصبح وكل اخواته ضحكوا عليه..».

وتكــرر اللحــن فى المقطع الثانى فى الأغنية التى تعتبر الأغنية الثانية من غناء وألحان محمد فــوزى كأول مطــرب محترف يغنى للأطفال «كانت المــرة الأولى عندما غنى» ذهب الليل، وطلع الفجر والعصفور صو صو فى فيلمه «معجزة السماء» ١٩٥٦ لكن لحنها جاء بأسلوب آخر.

أغانى الأمر الواقع

كانت موسيقى سيد درويش مثقفة وكان هو فنانا عبقريا استشعر الواقع حوله وقدم صورا صادقة له فى شكل تابلوهات عن الطوائف المصرية، وقد جاءت ألحان هذه التابلوهات تصويرا معبرا عن كل طائفة لا مجرد نغمات جمعها من أفواه الناس إنما هى موسيقى متجددة، وتفاعل مع كل طائفة فنقلت ألحانه حالات وجدانية وصورا ترى بالعين وتسمعها الآذان والقلوب.

إنها أغانى الأمر الواقع التى لاحظت الحياة وما يدور فيها حولنا وسجلته بألحان استقاها الملحن مادة وموضوعا من حياة الناس بمرها وحلوها والمر فيها أكثر وأكثر.

لحن سيد درويش «الأدباتية» «البرابرة» «الشيالين» «السعاه» «العربجية» «الفايظجية» «الموظفين» «الغجر» «الكمسارية» «المخدمين» «الفقها» «الجزارين» واستسلم صورة الفلاحة التى تستيقظ من نومها فجرا «لتعجن» ولحن الشعب «سالمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة» بلحنها الفولكلورى.

لحن واقعى.. سالمة يا سلامة

يبدأ اللحن بالجملة الشعبية «سالمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة» فى أداء عمالى ذلك أن الغناء فيها كان موجها للصانع .والعامل وحب الوطن.

فى ألحان سيد درويش الواقعية، كما هو فى ألحانه المسرحية، تتوازى اللزمات الموسيقية لتفسح المجال أمام التعبير الجماعى عن المعانى. فتأتى أعماله الغنائية كأنها خطبة وطنية متدفقة المعانى لا مجال فيها لالتقاط الأنفاس وهى الوظيفة التى تقوم بها اللزمات الموسيقية بين الكلمات أو المقاطع.

لحن «سالمة يا سلامة» بدأه بالغناء الجماعى ثم لحن لزمة قصيرة جدا هو «كبارى» تفصل بين المقاطع، واكتفى بها على طول اللحن.

ولعل الوطنية التى يمثلها هذا اللحن إنما هى فى جرأة تلحين كلمات ومعانٍ وطنية جريئة فى حماس صادق فالمقطع الأول يعلن أن بلدنا أحسن من أوربا وأمريكا، والثانى عن الحرب التى ألقت بنا فيها السلطة ولا ناقة لنا فيها ولا جمل، والثالث يعلن أن العامل المصرى عملة نادرة فى العالم كله.. والرابع يقدم فكره شعبية، ومصرية أيضا تؤمن إلى أبعد الحدود بأن الله هو الرازق وعادة مصرية جميلة هى الكرم والفنجرة.

واللحـــن موحد فـــى المقاطع الأربعة يغلب عليه صفة التعبير عـــن المعنى، وعلى رغم خلو الكلمـــات مـــن التنوع النغمى فى تراكيب جمل اللهجة المصرية هنا. فلا أســئلة، ولا أجوبة. ولا حوار، أو مفاوضات غنائية إنما هى جمل تقريرية تصف ما يؤمن به المؤلف بديع خيرى وسيد درويش الملحن.

وكان ســيد درويــش قد خيب ظن النقــاد والمثقفين عندما لحن أوبريت «شــهر زاد» بألحانه الحماســية متأثرا ببيئته لا بأســلوب «فاجنر» فى ألحانه الحماســية كما توقعوا وجاءت ألحانا واقعية مصرية.

وبــرع زكريــا أحمد فى تقديم كل ألوان الغناء العربى، ومنه أغانى الأمر الواقع الذى ظهر فى أعمال كثيرة من ألحانه وتأليف بيرم التونسى، ومنها أغنية «حتجنن يا ريت ياخونا ما رحتش لندن ولا باريز دى بلاد تمدين ونضافه وذوق ولطافه.. دى حاجة تغيظ».

تتلمذ الشــيخ سيد مكاوى على يد ســيد درويش وزكريا أحمد معا وقدم بعض الألحان لأغانى الأمــر الواقع التى تصور فى ألحانها وأفكارهــا وطريقة النطق فيها، الحارة القاهرية فى النصف الأول من القرن العشــرين عندما كانت الحارة المصرية مســرحا طبيعيا لنداءات الباعة الجائلين، وأغانى الفولكلور فى كل المناســبات الدينية والاجتماعية، وســاهمت نشأته الطبيعية مع مقرئى الراتب، الذين يتلون القرآن الكريم بشــكل منتظــم فى البيوت، واندماجه مع طبقة «الفقها» فى صنــع لهجــة لحنية وغنائية خاصة به، لاقــت هوى عند كل المصريين لأنهــا تذكرهم بالحارة المصرية الأصيلة قبل أن تنجح أسباب كثيرة فى محو بعض عاداتها وتقاليدها الجميلة.

ولعل أوبريت «الليلة الكبيرة» التى كتبها صلاح جاهين ولحنها سيد مكاوى وشارك فى أدائها مع أصوات كثيرة، وكلها التزمت بلهجته الشعبية فى الأداء واللحن، نموذجا لغناء الأمر الواقع الــذى تنقــل صورة صادقة للحــارة المصرية، وتنقل صورا لما يحدث فى الموالد من فنون وســلوك اجتماعى خاص بالمصريين، وتعكس مرحهم وخفة الظل فيهم.

و«مسحراتى» سيد مكاوى مع الشاعر فؤاد حداد من أغانى الأمر الواقع، استرجع بها الملحن ثقافته وخبرته فى أداء الألحان الدينية الشــعبية وأساليب فنانى الشارع المصرى خاصة فى ليالى الحسين وحى السيدة زينب رضى الله عنهما.

ويتضح أســلوب التعبير اللحنى بلهجة شــعبية عند ســيد مكاوى فى ألحانه للصور الإذاعية «ســهرة فى الحسين» «دكان بقال» «الأميرة والحرايرى» وفى أغانى «يابو زعيزع» «عمك شنطح» «وزة بركات» «مين قالك تضرب تليفون» «يا راجل يا عجوز».

أما الشيخ إمام عيسى فكان يجمع في ألحانه بين صفة الفنان والخطيب السياسي والناقد الاجتماعي، ويقدم فنا واقعيا تعبيريا عن الظروف التي عاشها والبيئة من حوله، كان يربطه باليسار المصرى وحدة الهدف وهو الدفاع عن حقوق الفقراء والطبقات المطحونة ويرفض الظلم أما ما عدا ذلك من أفكارهم فلا علاقة له به، إنه وريث شرعي لسيد درويش في اتجاهه الواقعي في الغناء. وقد شاركه مشواره الفني الشاعر أحمد فؤاد نجم ولحن أيضا أشعار لفؤاد قاعود ومن الصور الغنائية التي لحنها وغناها على عوده:

عن موضوع الفول واللحمه
صرح مصدر مسئول
أن الطب اتقدم جدا
والدكتور محسن بيقول
إن الشعب المصرى خصوصا
من مصلحته يقرقش فول
حيث الفول المصرى عموما
يجعل من بنى آدم غول
والبروتين الكامن طيه
نادر زيه في أيها فول
تاكل فخدة في ربع زكيبة
والدكتور محسن مسئول
يديك طاقة وقوة عجيبة
تسمن جدا تبقى مهول
لحمة نباتي ولا في الحاتي
تاكل قدره تعيش مسطول

□□□

ثم أضاف الدكتور محسن
ان اللحمة دى سُم أكيد
بتزود أوجاع المعده
وتعوّد على طولة الإيد

وتنيـــم بنـــى آدم أكثـــر
وتفرقـــع منـــه المواعيـــد
واللى بياكلوا اللحمة عمومـا
حيخشـوا جهنـم تأبيـــد



يـا دكتـور محسن يا مزقلط
يـا مصـدر يـا غيـر مسئول
حـيث إن انتوا عقل العالـم
والعالـــم محتـــاج لعقـول
مـا رأى جنابـك وجنابهـم
فيـه واحـد مجنون بيقـول
إحنا سيبونا نموت باللحمه
وانتوا تعيشوا وتاكلوا الفول
مـا رأيـك يـا سيـد محسـن
مـش بالذمـة كلام معقول؟!

ونموذج آخر من أغانى الواقع التى شـارك فى تقديمها الشـاعر أحمد فؤاد نجم والشـيخ إمام وهى «بقرة حاحا» والذى صاغها فى شـكل شـعبى يعتمد على اشـتراك المجموعة فى الرد على المغنى والذى نسمعه بين الشباب فى الشارع المصرى.

ناح النواح والنواحة
على بقرة حاحا النطاحة
والبقرة حلوب
حاحا
تحلب قنطار
حاحا
لكن مسلوب
حاحا
من أهل الدار

حاحا

والدار بصحاب

حاحا

وحداشر باب

حاحا

غير السراديب

حاحا

وجحور الديب

حاحا

وبيبان الدار

حاحا

واقفين زنهار

والنماذج الغنائية الواقعية كثيرة منها ما جاء بالرمز ومنها ما هو واضح وصريح. لكن اتسمت بالطابع الشعبى والأسلوب التعبيرى السهل الممتنع التى قدم الشيخ إمام منها الكثير مثل «مصر يا أمه باهيه» و«لبان دكر» «يا فلسطينية» «عطشان يا صبايا» «ساعة العصارى» «بحبك يا مصر» وغيرها من عشرات الأغانى التى قدمها الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم فى حفلات مصر وبعض البلاد العربية وفى فرنسا أيضا.

إنها أغنيات تعتمد على الصدق فى تصوير أحاسيس واقعية ومعظمها تعد من أغانى الواقع المر المؤلم يركز الفنان على نقلها قاصدا تذكير الحكام والحاكمين بأوضاع سلبية، لعلهم يجدون لها العلاج.

أغانى الأمر الواقع هى رؤية نقدية لهذا الواقع يقدمها فنان واعى مثقف ملتحم بالأغلبية فى مجتمعه معبرا عنهم.

الأسلوب التعبيرى فى التلحين العربى

الأسـلوب التعبيرى يعنـى فى مجال الفنون التشـكيلية هو الإفصاح بلغة الأشـكال والألوان والأحجام والأضواء والظلال، عن قيمة فنية يحس بها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين، أما الإفصاح بلغة تلقائية نظرية فهى وسيلة ساذجة وامتداد لما يرسمه الأطفال وإن جاء ذلك بمهارات أكثر دقة، وهى أقرب إلى الفن الشعبى.

ظهرت الموضوعية فى الموسيقى عندما بحث الفنان عن وسيلة للخروج عن الذاتية فى المذهب الرومانسى لعواطفها وانفعالاتها، على أن يتم التأليف الموسيقى بدون السماح لأية عاطفة شخصية أو انفعال ذاتى فى التدخل فى عملية الخلق الفنى، فالموسيقى مجرد مادة صوتية ينظمها المؤلف حسـب دراسـته وقدراته الفنية والموضوعية المطلقة فى الفن مسـتحيلة ولا يمكن فصل شخصية المبدع عن عملية الإبداع.

تتميـز التعبيرية فى الموسـيقى بصدق التعبير وعنفـه مع تجنب الزخـرف والتنميق الواعى وسبيلها فى ذلك هو كشف الستار المنفعل عن خبايا اللاشعور وإطلاق الفنان للعواطف والانفعالات المكبوتة لتتجسد فى العمل الفنى دون التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقى.

أما الأدب الواقعى فيقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهويله وهو بذلك يتعارض مع الأدب الرومانسى.

ويـرى بعض النقاد أن الأدب الواقعى يسـتقى مادته وموضوعاته من حياة الناس ومشـاكلهم وهو بذلك يتعارض مع أدب الأبراج العاجية أى أدب أرسـتقراطية الفكر والخيال والذى يناقش معضلات ميتافيزيقية أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية تسـتقيها من بطون الكتب بدلا من ان تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه.

ويرى الاشتراكيون أن الأدب الواقعى هو تناول مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة.

والواقعية فلسـفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسير هذه الفلسفة وهى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بين البشر لا المثالية والتفاؤل.

والواقعية فى السينما هى الالتحام بالواقع والناس، والفنان فيها يجب أن يتسلح برؤية نقدية لهذا الواقع. ومن أبرز رواد هذا اللون فى السينما المصرية المخرج صلاح أبو سيف الذى بدأ عمله مع مخرج الواقعية الأول كمال سـليم ١٩٣٩ ثم قدم ٤٠ فيلما تعتبر هى الواقعية ذاتها، وتميزت

بالتركيز على المضمون الإنساني والمعالجة النابعة من الصدق في التعبير عن المضمون الواقعي دون إقحام حلول جاهزة أو منفصلة عن سياق الأحداث.

وإذا كانت الأفلام الواقعية تمثل مرحلة النضج للسينما العربية ووداع المراهقة السينمائية التي استمرت منذ نشأتها حتى الخمسينات من القرن العشرين، فإن أسلوب التلحين عند سيد درويش يمثل قمة النضج الفني في الغناء العربي وقد ابتدعه وصار من بعده أسلوبا أساسيا لكل من يسعى لتقديم فن صادق في مجال الغناء ونقد بناء للسلبيات في المجتمع.

والغناء الواقعي الذي قدمه سيد درويش ومن بعده سيد مكاوي والشيخ إمام عيسى، تناول مشكلات كل في عصره وجسد مظاهر الخلل فيه ووصف مظاهر البؤس والفاقة التي تعيش تحتها الطبقات الدنيا من الشعب، من هنا كانت علاقة كل منهم بأصحاب الاتجاه الاشتراكي قوية ومتينة، ولأن هذا المذهب لم يكن قد تبلور وانتشر في العالم في حياة سيد درويش فإن البعض يرى في سيد درويش رائدا من رواد المذهب الاشتراكي في منطقة الشرق الأوسط.

وبعيدا عن المذاهب السياسية فإن سيد درويش يمكن اعتباره المصلح الاجتماعي الذي استعرض بصدق وإخلاص وجرأة مشكلات كثيرة كان يعيش فيها مجتمعه وقد تكون بعض هذه المشكلات مازلنا نعاني منها.

ويحتاج الغناء التعبيري مؤلفا أو شاعرا قادرا على صياغة الحدث أو الحدوتة أو الحكاية أو القصة أو حتى الإحساس في قالب درامي أحداثه إيجابية الحركة، لتضع الدراما الغنائية أو الغناء الدرامي، وقد كتب بديع خيري وبيرم التونسي وسيد درويش معظم أعماله التعبيرية، أما محمد عبد الوهاب فقد استفاد من كتابات الشاعر الغنائي حسين السيد.

والألحان التعبيرية والواقعية يقدمها ملحن يتمتع بدرجة كبيرة لفهم لغة الناس التي يلحن من أجلهم، ويدرك أنواع الجمل التي تتركب منها هذه اللغة، فالجملة الاستفهامية غير التقريرية والسخرية التهكم تكسب الألحان التعبير الصادق الشعبي، والتعبير عن المعاني في اللغة هي هدف الملحن في الأسلوب التعبيري أما جماليات الغناء فلا يجب أن يعلو صوتها على صوت المعاني المراد توصيلها، ويكفي منها القدر الذي يضمن للتأليف الفني أن يكون ضمن ألوان الغناء وليس مجرد خطابه أو إلقاء تمثيلي.

وأخيرا فإن الملحن الذي يقدم أغنيات الأمر الواقع ويلتزم بأسلوب التعبير هو فنان صاحب رؤية نقدية للواقع الذي يعيشه، أما الأغاني التعبيرية فمعظمها يعتبر لونا من المفاوضات الغنائية يقل أو يكثر فيها المتحاورون حول موضوع محدد عاطفي أو اجتماعي أو وطني تبقى فيه البطولة لفن الحوار أو خد وهات، أو «قاللي وقلت له» ينتهي الأمر فيها حسب قدرات المتفاوضين التي يحددها المؤلف.

نماذج لأسلوب التلحين التعبيرى

«وحدوّه»

تأليف: بديع خيرى - تلحين: سيد درويش

غناء: ست الدار والمجموعة

فــــلاح: وحدّوه

فلاحــه: جدمى ورا منى

فــــلاح: اثنين أوّه

فلاحـات: هيلا ليصا هيلا ليصا

فــــلاح: تلاتة أوّه

فلاحـات: عوافيه يابو حفنى

فــــلاح: يعافيك يا خالتى نفيسه

(يسمع صوت ست الدار قادمه ووراءها صبى وغنم وكلب)

ست الدار: وله يا نجاتى. فتح عينك على غنماتى

الصبـى: أهما مفتوحين

فــــلاح: أربعه أوّه

ست الدار: شوف كام نعجة

الصبـى: دهدى.. راحوا فين الباقية

ست الدار: طول ما هو ورا خالتك الحاجه

ما ميش أغا وقعتها طين

هات يا عزايم

هات يا كرايم

الصبـى: أتارى بهايم عبد الدايم راحوا رشوه رخرين

فــــلاح: خمسة أوّه

فلاحـــه : هيء هيء
فــــلاح: يا خرابى
فلاحـــه : يوه هتزحلق
فــــلاح: يا ه ياه ياه
أنا سقت عليكو سيدى الامبابى
بلاش اللآى والإيه والآه
(يدخل فلاحون يحملون أدوات فلاحه)
فلاحــون: ما بقاش فاضل
نعرق واصل
غير قراطين
من جبلى الفاصل
حدا وابوا الطحين
فــــلاح: الحمد لله وخلصنا (ينتهى من العمل بالشادوف) .
فلاحــات: اقعد بالعافية.. ماشين
فــــلاح: وانتى مع السلامه يا حُسنه
يللا يا حته من المصارين
ست الدار: فوت بنا غادى
من اليامه دى (صوت كلب)
يا فيدو حوّد ع اليمين
الجميــع : انضر يا بوى النجف الأصلى النبى أحسن ع النساوين
الفلاحه من دول بميه
من الكخيات المتنفخين
قــال يتغـــالبوا
عمـا يعـــايبو
علشان مش متقمطين
ولا همّاش عارفين
هو تلفنا

وخلانا شفنا

غلب الغلب

غير التمدين

فوقوا يا مصريين

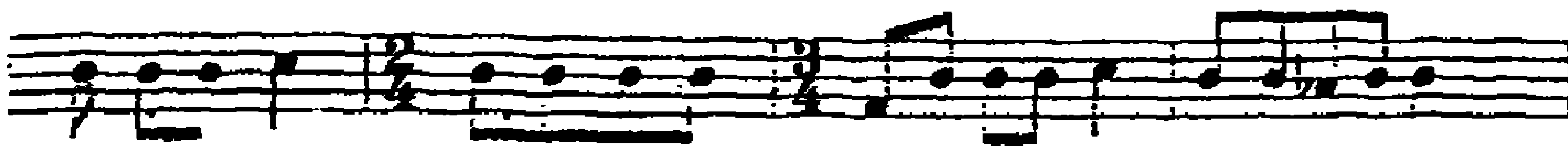
فوقوا يا مصريين

فوقوا يا مصريين

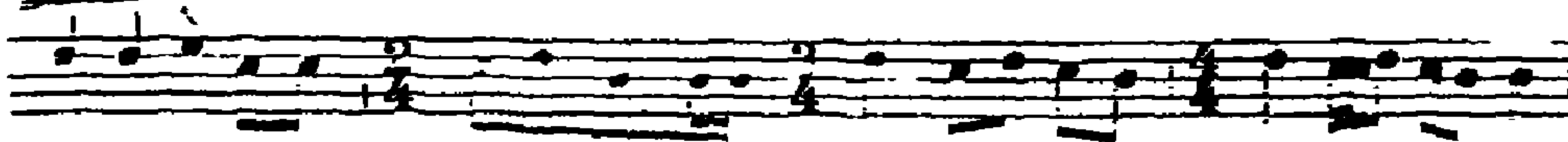
(يخرج الجميع)

وحدوّه (٣)

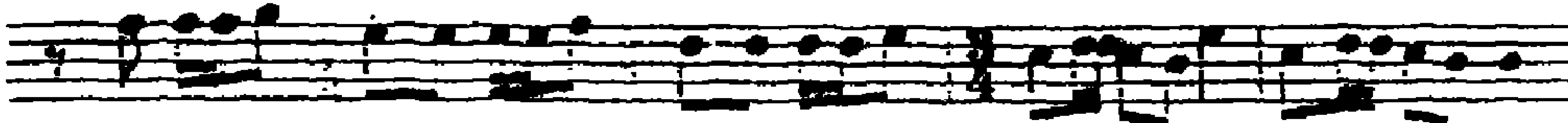
خيز ف فـ مت ال يك تكخ رت غيـ يه مي لب در من حة لا قل ل



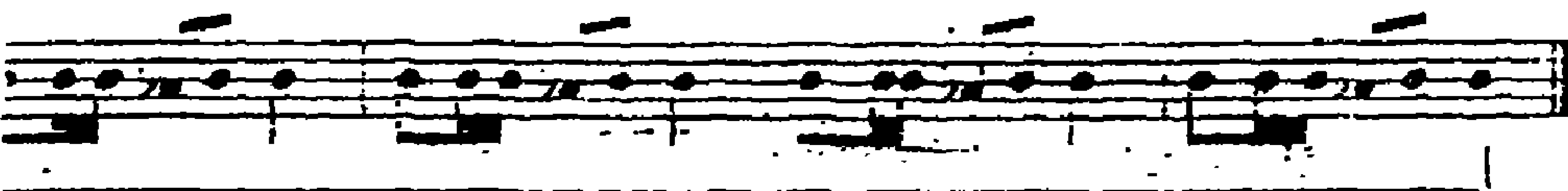
فين عرمش هدلو منين م ق متـموش شس ـ ع بو شي سي شم بر غـ يت فت



ين ريمعن ياجو فو دين تم رت غي ب غل بن غل نا شفـ ز لا خل نر لفـ ت ز هو*



ين زيمعـ يا جو فو فن زيمحـ ياجو قو ين ريمحـ ـ جو فر ين زيمحـ يا جو



وحدوه (٢)

سريع

لازمة

العودة للسرعة الأصلية

سريع

لازمة

وحدوّه (١)

مقدمة

لازمة

دويتو على قد الليل

تأليف بديع خيرى - تلحين سيد درويش

من أوبريت العشرة الطيبة

سيف الدين:

على قد الليل ما يطول مسترضى بسهرى ونوحى

ف حبك ياللى من أول ما أشوفك تترد روحى

سنين وايام دايب فيكى بزمارتى أصحيكى

طول ما نا وانتى فى الدنيا دى أفوت أهلى وأجدادى

واروح على فين وانتى قصادى

نزهه: يا ترى يا ربى دا هوه ولا لأه.. حبوبى

سيف:

يا عين الحبوب من جوّه يا سبب وعدى ومكتوبى

يا كتاكيتها هى: يا نونوسه

يا قطاقيطها هى: يا حنتوسه

دنا م النجمة فى استنظارك هى: أدينى نازله

أما نهارك أبيض من طبق القشطه

نزهه: أوعى يكون حد شايف طيفى

سيف: حطى فى بطنك بطيخة صيفى

مهجتى فى إيديكى أنا فى عرضك خليها يا روحى أمانة عندك

نزهه: يوه يا دين النبى تنك سارح منا لسه مقابلاك امبارح

ما تفكرنيش أما دى حقه كانت ليلة فى غاية الرقة

نزهه: فاكر وانا حاطه إيديه فى بطاطك قبلى الترعة

على غفلة وملت عليّه ماقدرتش أقولك إوعى

سيف: قمت أنا بصيت يمين وشمال ساعة ما لقيت مافيش عزال

طبل طبلي وزمر زمري وعقلي شت وعنها ودوغري خدت لي بوسه لكن صنعه

نزهـــــــه: من يومها عربت الآخر أنك مستعبط ساهي

ايش قولة المثل الساير يا ما تحت الساهي دواهي

سيــــــف: عليها عيون ما تلتقهاش على بنى آدمين يا كده يا بلاش

نزهـــــــه: أما قوامها صنعة بدقّه

دنا متبرجل يا حدقه

يا حلاوتها يا ننوسها

يا كتاكيتها يا حنتوسها

قربي ليه. كمان شويه، وكمان شويه

مهجتي في إيديكي أنا ف عرضك

خليها يا روحي أمانة عندك

نزهـــــــه: يوه يا دين النبي تنك سارح

مش لسه مقابلاك امبارح

يا سلام يا سلام

سيــــــف: أما دي حقه كانت ليلة في غاية الرقه.

على قد الليل (٦)



على قد الليل (٥)

على قد الليل (٤)

MENO

A TEMPO 19A

20

MENO

21 A TEMPO

على قد الليل (٣)

على قد الليل (٢)

على قد الليل (١)

غناء (رجال)

ديالوج حاجة غريبة

تأليف حسين السيد - تلحين منير مراد

غناء عبد الحليم حافظ وشاديه

هـو: حاجة غريبة الدنيا لها طعم جديد
حاجة غريبة أنا حاسس إن دا يوم عيد

هى: وانا حاسه الدنيا هربانه
ويانا فى ليل كله سعادة
لها فرحه حلوة فى عينيه
وحلاوتها سكرها زيادة
إنت عارف ليه ؟

هـو: قولى أنت ليه.

هى: علشان إحنا مع بعضينا
ولأول مرة لوحدينا
ولا حدش بيبص علينا
غير فرحة قلبنا وعنينا

هـو: حاجة غريبة
الليل ده كله كان امبارح بيزيدنى حرمان وأسيه
إتغير ليه ؟ حتى سواده له ضى حنيّن فى عنيه

هى: والنجمة دى أنا عرفاها
وتملى بسهر وياها
بس الليلة بتلمع أكثر
وبتندهلى وأنا سمعاها
أهه بتشاور بتشاور
أهه بتقرب بتقرب
أنا دلوقتى ماشيه معاها

حاجة غريبة
أنت كمان أنا شايفاك ماشى وياها
هـو: إنت عارفـه ليه ؟
هى: قوللى أنت ليه
هـو: علشان إحنا مع بعضينا
ولأول مرة لوحدينا
ولا حدش بيبص علينا
هى: حاجة غريبة
السما بتغنى انت سامعها
هـو: أيوه سامعها بتغنى مع فرحة حبى
هى: والموجه اللى هناك دى بترقص
هـو: أيوه شايفها
هى: دى بترقص على دقة قلبى
إنت شايف؟.. إنت سامع..؟ إنت حاسس؟
هـو: إحساس غريب قبل النهارده ماجربتوش
هى: وشعور جميل عمرى ف حياتى ما عرفتوش
ايه اللى جرالنا احنا بنحلم ولا بنحلم كلمنى..قول
هـو: لو كان ده حلم يا ريت يطول
علشان نفضل نحلم كده على طول
هى: والدنيا تفضل هربانه ويانا فى ليل كله سعادة
لها فرحة حلوة ف عينيه وحلاوتها سكرها زيادة
انت عارف ليه
هـو: أيوه عارف ليه
معا: علشان احنا مع بعضينا
ولأول مرة لوحدينا
ولا حدش بيبص علينا
غير فرحة قلبنا وعنينا
حاجة غريبة

حاجة غريبة (٤)

حاجة غريبة (٣)

حاجة غريبة (٢)

حاجة غريبة (١)

الشيطان
تلحين سيد درويش

كان الشيطان بيعزّم يوم على ابن الناس

عايز يجيب له نحس البوم م الديـــــل للـــــراس
ضرب نفير فى نار السعيرة أبـــو ميـــن يطـــــير
جريم عليه يشوفوا إيـــه وبين إيديـــــــــــه
وقفـــــم كـــــده

كـان نن عينهـم يـا سـاتر بيطـــــق شـــــرار
جـه راح بعتهـم بأوامـــر فـــى حاكـــم النـــــار
نزلم ع الأرض جـماعـــة ملـــوا الهوا كله فى سـاعة
سمــوم حاسدهــم لداعـــه واخـدينها من عين الشيطان
جـــه ربنـا أكبـر منهـم بعـت ملايكـة تـجننهم
هبطوا من الجنة فى ايدهـم حـظ وغنى ورحمة وغفـران
فقـــرا هـــى تغنينـــــا مرضـــى هـــى تشفينـــا
اللـــى مراتـه شردوحـــه بتغجّـــر ولـلا لحوحـــه
وعايــز يتخلــص منهـــا بالراحـة تبعـــده عنهـــا
دى حكايـــة تاريخيـــة وروايـــة أزليـــــة
واخـــدها مـــن اخـــويا وارثهـــا عـــن ابويـــا
شـوف بختـك فى مراتـك زى اختـــك وحـماتـــك
قلـــت لهـــم عملـــوها ســاعدتهـــم لقيوهــــا
مالنـــاش أبـــدا غيـــر باروكتنـــا هـــى حيلتنـــا

الشيطان (٢)





البيت الفني للموسيقى والأوبرا

الشيطان (١)

مقدمة

غناء

ساكن قصادى

تأليف حسين السيد - تلحين محمد عبد الوهاب

غناء نجاة

ساكن قصادى ويحبه   واتمنى أقابله
فكرت أصارحه   لكن أبدا ماقدرش أقولله
وفضلت استنى الأيام.. فى ميعاد ما يسهر.. وميعاد ما يرجع
وف كل خطوة أرسم أحلام.. تكبر فى قلبى.. والقلب يطمع
وأقول مسيره حيحس بيه لو يوم صادفنى وسلم عليه
حيلاقى صورته ساكنة فى عينيه ويحس بيها ف رعشة إيديا
كنت حاسة إن حبه كل مادا كان بيكبر
أبقى عايزه لو يكون لى قلب غير قلبى الصغير
فضلت أمالى.. مع الليالى
تقرب حبيبى اللى ساكن قصادى... وبحبه
وف يوم صحيت على صوت فرح بصيت من الشباك
زينة وتهانى وناس كتير دايرين هنا وهناك
شاوروىى بإيديهم وقالولى عقبالك
هللت م الفرحة وسألت قالوا جارك
جارى حبيبى اللى ساكن قصادى.. وبحبه
رحت الفرح بالليل ورسمت فى عينيه الفرحه
ساعة ما كان بيشيل بإديه وبعنيه الطرحه
شربت شرباتهم وأنا قاعدة بصالهم
لحد ما قاموا ومشيت أوصلهم
حتى الأمل ما بقاش من حقى أفكر فيه

بعــد الليلـــة دى خـــلاص بقـــى غيـــرى أولى بيـــــه
وتهــت وســـط الزحـــام مـــا حـــد حـاسس بـــى
عايـــزة أجـرى وارجـــع أتـــوه والنـــاس يقولـــوا حاسبـــى
نـــاس فـــى طريـــق النـــور مـــا بيـــن فـــرح وشـــموع
وأنـــا فـــى طـــريق مهجـــور ومنـــوراه الدمـــوع
ولقيتنـــى فايتـــه مـــن جـــنب بـــابه
لا هـــو دارى بقلبـــى ولا باللـــى نـــابو
ويـــاويلـــى يـــا ويلـــى مـــن طـــول غيـــابه
ويـــاويـــل أيامـــى مـــن جـــرح عـــذابه
وعـــذاب الجـــرح اللـــى فاتوهلـــى وسابـــه
ســـاكن فـــى قلبـــى وساكـــن قصـــادى .. وبحبـــه

ساكن قصادى (٥)



ساكن قصادى (٤)

ثلاث مرات

آخر مرتين قرار

ثلاث مرات

Rall

٤ مرات

ساكن قصادى (٣)

ساكن قصادى (٢)

ساكن قصادى (١)

ad lib

أول مرة قانون ثاني مرة فرقة

roll

ثاني مرة قانون

فرقة

قانون

فرقة

ad lib

قانون

فرقة

قانون

بقى عايز تنسانى

تأليف عبد العزيز سلام - تلحين وغناء فريد الأطرش

بقـــى عايــز تنسانـــى وتـــزود حرمانـــى
طـــب إنســـى وأنـــا هنســـى
أنـا مش هرجع لك تانى
إيه بس اللـــى عـــملتـه إيـه ذنبى اللـى جنيتـه
دا القلب اللى انت ملكته فاكـــرك وانت نسيتــه
يا ظـــالم ياجـــانى بقـى عـــايز تنســـانـى
طمعتـــك فـــى حنـــانى ووهبتـــك وجـــدانى
وبقيـــت مـــلك إيديـــك
أتاريـــك قاســـى وغـــادر وبتنســـى ومـــش فاكـــر
أيامـــى ولياليـــك
يـــا ظـــالم يـا جـــانى بقـــى عـــايز تنســـانى

بقى عايز تنسانى (٣)

SOLO

Solo

SOLO

غناء

I

II

I

II

A TEMPO I

بقى عايز تنساني (٢)

بقى عايز تنسانى (١)

د فريد الأطرش

SOLO

الجميع

SOLO

الجميع

SOLO

الجميع

PIZZ

سالمة يا سلامة

تأليف بديع خيرى - تلحين سيد درويش

سـالمة يـا سـلامة ... رحنـا وجينـا بالسـلامة
صفـر يـا وابـور واربـط عنـدك ... نزلنـى فـى البـلد دى
يـلا أمـريكا يـلا أوروبـا ... مـا فيـش أحسـن مـن بلـدى
دى المركـب اللـى بتجيـب ... أحسـن مـن اللـى بتـودى
يـاسطـى بشنـدى.. وسالمـه
سُلطـه مـا سلطه أهو كله مكسـب ... حوشنـا ملـوا إيدينـا
شفنـا الحـرب وشفنـا الضـرب ... وشفنـا الديناميـت بعنينـا
ربـك واحـد ، عمـرك واحـد ... آدى احنـا اهـو رحنـا وجينـا
إيـه خـس علينـا.. وسالمـه
دى الغـربة يامـا بتـورى ... بتخـلى الصنايعـى بيرطـن
مطـرح مـا يـروح المصـرى ... برضـه طـول عمـره ذو تفنـن
وحيـاة ربنـا المعبـود وى ... آر فرى جـود ياسطـى مـحمود
قدهـا وقـدود .. وسالمـة
صلاة النبـى ع الشخـص منـا ... دايمـا تلقـاه بـلا قافيـه
اللـى فـى جـيبه يتفنجـر بـه ... والبركـة فـى العيـن والعافيـه
حناخد إيـه م الدنيا غير الستـر ... يـا شيـخ خـليها ماشيـه
دنيـا فانيـه.. وسالمـه

سالمة يا سلامة

Moderato

غناء

الفصل الرابع

الأسلوب التأثيرى

الله.. الوطـن.. بالحـب !

محمد الكحلاوى

كمـال الطويـل

إسماعيـل يـس

عندمـا زار الرحالة المؤرخ هيرودوت مصر، لاحـظ أننا نحتفل بأعيادنا الدينية بطريقة نجمع فيهـا بـين الدين والدنيا، فنتعبد ونعزف ونرقص فى وقت واحد وهذه المزاوجة أكسـبت بلادنا شخصية متفردة بين بلاد الدنيا.

فى شـهر رمضان- مثـلا- نصوم ونصلى ونزكى، وفيه أيضا نحزّر ونفـزّر ونكثر من التمثيل والغناء.

وأغانينـا الدينية كثيرة وملونة ومنوعة من الإنشـاد إلى الذكـر إلى الغناء الروحى والتربوى، وإذا كان الإنشاد والذكر وغناء القصائد والموشحات والابتهالات والمدائح تتطلب قدرات خاصة عند الملحن والمغنى، فإن الأغنية الصوفية لا تتطلب إلا القناعة من الملحن أو المؤدى أو الكاتب بما يقول.

ظهر الغناء الدينى فى العصر الإسـلامى فاسـتقبل الصبية والنسـاء الرسول الكريم فى المدينة المنورة بالنشيد الخالد.

طلـع البـدر علينـا	من ثنيات الـوداع
وجب الشكـر علينـا	مـا دعـا لله داع
أيهـا المبعـوث فينـا	جئت بالأمـر المطـاع
جئت شرفت المدينة	مرحبـا يـا خيـر داع

وغنى المسـلمون «اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة.. فاغفر للأنصار والمهاجرة» وأطلقوا نشـيدهم الخالد «اللهم لولا أنت ما اهتدينا» أثناء حفر الخندق فى الغزوة المعروفة.

وتحولت بلادنا إلى جزء من الإمبراطورية العثمانية، وكانت الطرق الصوفية تقيم حلقات الذكر التى كانت تنشد فيها فرق الدراويش دون مصاحبة من آلات موسيقية، فأدخل العثمانيون إليها الموسيقى لتصبح مشابهة لغناء الأتراك فى هذا اللون والذى كانت تقدمه المولوى بمصاحبة عازفين على ثلاث آلات هى الناى والطبل والقيثارة.

وفى عصر الدولة الفاطمية ظهرت آثار الأتراك فى كل ألوان الحياة المصرية وخاصة الاحتفالات والتى أقاموها فى مناسبات لم يكن يحتفل بها المصريون ومنها المولد النبوى الشريف.

وظهرت فى القرن التاسع عشر أثار مدرسة المولويه التركية على الغناء فكان قارئ القرآن الكريم هو نفسـه معلم المقامات الموسـيقية والإيقاعات وأصبحت مدرسة المشايخ تعلم التجويد بالقراءات الشرعية وتربى أصوات المنشدين على أداء التراث الغنائى والإنشاد المصاحب للذكر فى الحضرة الصوفيـة. وعلى أداء القصائد والابتهالات والمـوال الدينى الخاص بالمدائح النبوية. وقد ظهر من تلاميذ هذه المدرسة كبار المطربين المصريين.

وتتميز الأغنية الصوفية باعتمادها أساسيا على الصوت البشرى واللحن البسيط السهل.

وبين الأغنية الصوفية والأغنية الشعبية خيط رفيع، فالأولى تنبع من إحساس صوفى يفوق كل عناصر تكوينها، ومن يبدعها تأليفا أو لحنا أو أداء لابد أن يكون مقتنعا بفحواها، وإذا أقبل عليها من غير اقتناع فإن عمله لا يصل إلى قلب المتلقى. أما الأغنية الشعبية فغالبا ما تهدف إلى الإعلان عن حدث اجتماعى أو شعور عام.

ونملك تراثا من الغناء الديني الشعبى عظيما يندر أن تملك دولة مثله، ويوجد فى مكتبتى الإذاعة والتليفزيون إنتاج غزير من ألحان كل من مارسوا هذه المهنة فى مصر تقريبا.

ويزخر سوق الحلاوة الرمضانى بالبضائع الجميلة التى أبدعها الفنانون فى انتظار الشهر الكريم وفى استقباله، وإحياء لياليه، وعند وداعه، ومن هذه الأغنيات «رمضان جانا وفرحنا به» تأليف حسين طنطاوى ألحان محمود الشريف غناء محمد عبد المطلب، وهى الإعلان الفنى والشعبى لثبوت رؤية الهلال ثم تتوالى الأغنيات، «وحوى يا وحوى أيوحه» «حاللو.. يا حاللو» «هاتوا الفوانيس يا ولاد» «افرحوا يا بنات» وغيرها الكثير.

لحن تأثيرى.. مرحب شهر الصوم

ومن ملامح الليالى الرمضانية أغنية «مرحب شهر الصوم» التى لحنها وغناها عبد العزيز محمود.

تتكون المقدمة الموسيقية للأغنية من جملة واحدة لها طابع شعبى تعزفها آلة الناى على إيقاع ملفوف تلعبه آلة الدف منفردة.

يغنى المطرب المقدمة على نفس إيقاع المقدمة وعندما يصل إلى عبارة «مرحب بقدومك» يرد الكورال «يا رمضان» فى لكنة فولكلورية وتتكرر الجملة مع البيت التالى، يؤدى المطرب قفلة بسيطة.

وتتكرر اللزمة الموسيقية التى تلعبها آلة الناى فى المقدمة بين كل مقاطع الأغنية الأربعة. أما اللحن فهو مكرر فى كل المقاطع وبعد جملة لحنية شعبية لا تتبعها لزمة موسيقية يعود للجملة اللحنية التى غنى بها جملة «أهلا بقدومك يا رمضان» فيكررها كتسليمة ويعيد نفس قفلة المذهب.

و«المسحراتى» لون آخر من الغناء الرمضانى أبدع فى تلحينه وأدائه سيد مكاوى وفى كتابته فؤاد حداد. والمسحراتى صاحب لكنة غنائية شعبية وقورة فيها الترتيل والطبلة التقليدية للمسحراتى. وقد تضمنت أغانيه إحياء بعض القيم العربية ومحاربة الآفات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع.

لحن تأثيرى.. وداع رمضان

وتودع الأغنية الشـــهر الكريم بالتواشـــيح والنغمات الحزينة على فراقه وأشهر ما فى تراثنا من هذا اللون أغنية شريفة فاضل «والله لسه بدرى يا شهر الصيام» وقصيدة «وداع رمضان» لكارم محمود.

وداع رمضـــان لحنها ويغنيهـــا كارم محمود فى مقام «راحـــة الأرواح» ذات الطابع الروحانى الوقور، أما الإيقاع فهو «المصمودى» وقد اكتفى الملحن بهذين العنصرين فى تصوير المناخ الرمضانى فلحن المقدمة والمقطع الأول من القصيدة كتفريعات على لحن المســـحراتى التقليدى مع مصاحبة إيقاعية عادية.

أما المقطع الأخير من القصيدة الغنائية فهو لحن مسحراتى على الطريقة التقليدية، أى الغناء المسترســـل (أدليب) فى جمل يتبع كل منها النقرات التراثية للمســـحراتى لكن بأصابع العازفين على الوتريات على طريقة (pizz) بتسكاتو، بدلا من النقر على طبلة المسحراتى المعروفة.

وفـــى نهاية اللحن، يردد الكورال مذهب القصيدة من طبقة صوتية منخفضة تتيح للمطرب أن يغنى معها موالا من طبقة صوتية مرتفعة ويذبل الصوت تدريجيا Fade out ليتلاشـــى وينتهى الغناء واللحن.

لقد جاءت كل عناصر القصيدة متضامنة لترسم الطابع النفسى الذى يعيشه، ويهدف إلى نقل إحساســـه إلى مســـتمعيه والتأثير الذى يعيشه الفنان، ليعيشـــوا معه بإحساسهم، ويلتقطون عنه الانطباع الخاص بالحدث الذى يغنى عنه وهو وداع الشهر الكريم.

إنها من الأغنيات التأثيرية الإنطباعية.

وما أكثر الغناء التأثيرى فى تراثنا. وفى الألحان الدينية التى لحنها رياض السنباطى وضحت فيها أســـلوبه فى «التطريب التجويدى» والتزامه بمنهج مقرىء القرآن الكريم، وهى الطريقة التى لفتت الأسماع إلى أسلوبه فى التلحين عامة وتلحين القصائد بصفة خاصة.

لحن تأثيرى.. سلوا قلبى

أكثر الســـنباطى من اســـتعمال المقامات الموسيقية ذات الطابع الشرقى الخالص، ومنها «راحة الأرواح» و«الراســـت» و«البياتى» والتزم خط ســـير المشـــايخ المقرئين فى خطوات تشبيع المقام أى تكرار التلحين منه ليسلطن المستمع، ثم يخرج منه إلى أقرب المقامات إليه. ويتصاعد اللحن حتى يصـــل لذروتـــه يعود بعدها للهبوط لينتهى اللحن إلى حيث درجة البداية وبطابع نغمى أقرب إلى الجملة التى بدأ بها مع الحرص على القفلة اللحنية للقصيدة.

يظهر هذا الطابع فى كل القصائد الدينية التى لحنها السنباطى لنفسه ولأم كلثوم وغيرها ففى لحنه لقصيدة «سلوا قلبى» التى كتب أشعارها أمير الشعراء «أحمد شوقى» فى مدح الرسول الكريم يظهر بوضوح التصاعد النغمى. فالبداية فى مقام «الراست» والوسط تفريعات لحنية على مقامات قريبـة منه وقسـم الملحن القصيـدة إلى مقاطع جاء لحن كل مقطع منها مترتبـا على ما قبله من حيث البناء اللحنى ومنتهيا بقفلة مسرحية كلثومية حرّاقة وهو بذلك لم يتقيد فى لحن القصيدة «بتلحين مرجّع» أو تسـليمة التى يلجأ إليها الملحن بعد كل مقطع من العمل اللحنى ليضمن بها وجود رباط عضوى يربط مقاطع اللحن فلا يعطى إحساسا للمستمع بأنه امام لحن مفكك لا ينتمى إلى قالب أو محدده.

إن الارتبـاط العضـوى فى ألحان السـنباطى الدينية، ومنها إلى قصائده الرومانسـية موجود ويضمنـه البنـاء المنطقى المتصاعد للحـن، حتى ولو لم تظهر فى الكلمـات الملحنة عناصر البناء الدرامـى بتصاعد الحدث الذى يتنباه الشـاعر. وتتراص الجمل فـى بناء متنامى منطقى بطريقة متقنة استحق من أجلها لقب سيد البنائين للقصيدة الغنائية.

وتميز رياض السـنباطى بدرجة عالية في التذوق للشـعر العربى بـكل أغراضه، فأنطقه على عـوده صحيحا من ناحية التفاعيـل والأوزان والبحور كذلك احترم طبيعة كل حرف من حروف اللغـة العربيـة، فلم يمد فى غير أحرف العلة وأظهر بذلـك الثقافة الحالية التى يتضح فيها أثر قراءة القرآن الكريم وحفظه.

ولم نسـمع صوت آلة غير عربية فى القصائد الدينية التى لحنها رياض السـنباطى، وهو ما حدث فى بعض ألحانه للقصائد الرومانسـية ولم يعمد للإبهار أو الاسـتخدام غير المرشّـد لهذه الآلات الفضفاضة فى أصواتها الزاعقة.

ولحن رياض السنباطى لأم كلثوم أيضا القصائد الدينية «إلى عرفات الله» «نهج البرده» «حديث الـروح» «الثلاثية المقدسـة» «عرفت الهوى مذ عرفت هـواك» «على عينى بكت عينى» كما لحن لقدوى عبيد «إلهى فى كل شـىء أراك» و«لبيك ربى» ولحن لياسمين الخيام «كيف ترقى رقيك الأنبيـاء» من بـردة البوصيرى، وغنى بصوته قصيدة «رب سـبحانك دومـا» وأغنية «إله الكون سامحنى أنا حيران» ولحن بالعامية «إلهى ما أعظمك» لنجاة الصغيرة و«يا رايحين للنبى الغالى» لليلى مراد و«القلب يعشق كل جميل» لأم كلثوم ولحن لأحمد عبد القادر «إمتى نعود لك يا نبى» و«يوم مولدك يا نبى».

ولحن زكريا أحمد لسعاد محمد أغنية «يا حبيبى يا رسول الله» ولحن عبد العظيم عبد الحق «يوم ميلادك يا نبينا مكه فرحت والمدينة» وأيضا «ألفين صلى على النبى».

ولحن محمد عبد الوهاب دعاء «أغثنا أدركنا يا رسول الله» والدعاء الأخير «لبيك اللهم لبيك».

أما محمد الموجي فلحن ١١ دعاء دينيا لعبد الحليم حافظ وأغنيات غناها بصوته وأخرى لمحمد ثروت كما غنت أم كلثوم من ألحانه «حانت الأقدار» و«انقروا الدفوف».

ولحن كمال الطويل دعاءين من أشعار والده محمود زكى الطويل غنت إحداهما شادية «قل ادعوا الله إن يمسسك ضر» وغنت الثانية فايده كامل.. «إلهى ليس لى إلاك عونا».

وغنى كثير من المطربين والمطربات فى مناسبات دينية كثيرة.

وإذا كان هيرودوت قد أدرك مدى ما يتمتع به المصريون من روحانية وتديّن، فإن من الطبيعى أن يكثر عدد الملحنين والمطربين الذين تخصصوا فى تقديم الألوان الدينية، بل إن تاريخ الغناء المصرى يؤكد انتماء بعض المطربين إلى هذا اللون الجميل بعد طول ممارسة لكل ألوان الغناء وأشكاله.

فالمطرب محمد الكحلاوى (١٩١٢ – ١٩٨٢) غنى مع فرقة أولاد عكاشة المسرحية وغنى اللون البدوى فى فلسطين والأردن والعراق ومصر، وقام ببطولة ٤٠ فيلما فى السينما المصرية قدم فيها أغنيات شعبية وبدوية وعاطفية، لكنه فى عام ١٩٥١ تفرغ لتلحين وغناء اللون الدينى، وأطلق عليه لقب «مداح الرسول» ومن أغنياته «مدد يانبى» «قاصدك وناوى أتوب» «مدد يا نبى» «لأجل النبى» «عليك سلام الله» «يا قلبى صلى على النبى» «خليك مع الله» «نور النبى».

واعتمد محمد الكحلاوى فى أغانيه على صدق إحساسه وإيمانه القوى بالمعانى التى تتضمنها أغنياته، وأيضا على قدرته الصوتية، فكانت الألحان متنوعة من الشعبية الإيقاعية إلى المواويل والجمل الإنسانية فى شكل تضرع إلى الله.

أما ياسمين الخيام أو «إفراج الحصرى» وهى ابنة القارئ الشيخ محمود الحصرى فقد بدأت مشوارها فى الغناء بالمسرح والأغانى الاجتماعية والدينية ثم ما لبثت أن تفرغت للغناء الدينى. من أغانيها قصيدة «البردة» «كيف ترقى رقيك الأنبياء» و«سلام الله يا طه» «محمد يا رسول الله» أسماء الله الحسنى وغيرها كثير.

الغناء الدينى بأشكاله المنوعة من القصيدة إلى الملحمة إلى الأغنية الصوفية حتى «المعددة» التى تسعى لتُبكى المعزّيات فى المآتم. كلها تنتمى إلى ألوان يؤديها مطرب بهدف نشر مبادئ أو أحاسيس أو طابع عام على المتلقى، ونقل انطباع له إلى الآخرين، فهى أغنيات تأثيرية.

ومن الأغانى التأثيرية فى تراث الملحن محمود الشريف أوبريت «قسم» الذى لحنه للإذاعة وغناه من تأليف عبد الفتاح مصطفى ويتضمن أغنية «الدنيا أرزاق.. قسمها الخلاق لا يجهدك تنساق ولا بعراك وخناق» «سبحان الرزاق» فهى أغنية دينية غير مباشرة تبث قيمة تربوية وأخلاقية أراد مؤلفها وملحنها أن ينشرها بين الناس.

والأغانى التربوية التى تنشر القيم الجميلة بين الناس، تعد أغنيات تأثيرية هدفها نقل قناعة الفنان أو انطباعه عن أى موضوع إلى مستمعيه وتحدد كلمات هذه الأغانى أسلوب تلحينها وترغم الملحن على اختيار لحن وقور مع إحساس مقنع فى الأداء.

والأغانى التى تقررها المدارس على التلاميذ من أناشيد تربوية، منها ما هو شعبى مثل «قطتى صغيرة.. واسمها نميرة شـعرها مسـلى وهى لى كظلى» من تأليف وتلحين أحمد خيرت، وما هو تربـوى ووطنى «يا عسـكرى يا بو بندقية يازينة الأمة العربيـة.. أنت قوى.. جبار.. ولا تهاب النار» وهى أغنية تأثيرية تهدف لنقل قيمة يجب أن يحفظها الطفل ومنها ما هو تربوى.

وقد تخصص رجل التربية والتعليم أحمد خيرت ١٨٩٩- ١٩٦٤ فى تأليف وتلحين أناشـيد من هذه النوعية ولتقررها وزارة المعارف على تلاميذ المدارس ١٩٢٧ كمادة أساسية فهى موسيقى تربوية أو غناء ملتزم.

وعندمـا افتتحـت الإذاعة المصرية الرسمية ١٩٣٤ اختارته لنشـر أشـعاره وألحانه فى ركن الطفـل، فقدم من خلالها أغنيات مـازال أطفال اليوم يحفظونها ومنها «أمى أحبك مثلما أهوى» «هـل تعلمون تحيتى عند الحضـور إليكمو» «ومن لى أحب من أبى ومن أعز من أبى وقرآن ربى» وكلهـا توفرت لها عناصر مخاطبة الأطفال من حيث البسـاطة فى الجملـة الكلامية واللحنية، والمضمون التربوى، وذلك يؤكد أن خيطا رفيعا يربط الأغنية الفولكلورية بالأغنية التربوية.

ولحن محمد فوزى أول أغنية أطفال مصرية من غناء مطرب محترف وهى «طلع الليل.. ذهب الفجر.. والعصفور صوصو» بأسـلوب تأثيرى، والمقصود منه تلقين الطفل بعض المبادئ التربوية، الأغنية كتبها حسين السيد، ولحنها فوزى بأسلوب بسيط خاصة المذهب أما المقاطع فقد ظهرت فيها روح غنائية ربما لا يستطيع الأطفال ترديدها ليكتفوا بغناء المذاهب بعد كل مقطع. فقد لحن محمـد فـوزى جملة طويلة تحتاج لنفس مطرب كبير وهى «ماما قالتله سـيب القطة وخليها ف حالها.. ساب مدرسته ورما كراسته وراح جر شكلها.. راحت القطة مخربشة إيده لما مسك ديلها وآدى جزاة اللى ما يسـمعش كلمة ماما تقولهـا». إنها جملة غنائية جميلة لكنها تحتاج لصوت منفرد ذات قدرات خاصة لغنائها.

ولا يقتصـر تحميل الأغنية وبعض الاتجاهات التربوية مـن أغانى الأطفال فقط، إنما يحدث ذلك فى أغانى الكبار أيضا من أجل نشر مبادئ أو إصلاح فساد اجتماعى أو تقويم سلوك معوج ينتشر فى المجتمع.

ظهر المونولوج الفكاهى فى الربع الأول من القرن العشرين، وأعجبت به الأرستقراطية المصرية لأنه كان يسـخر من أبناء البلد. لكنه تطور فيما بعد وظهر عدد من كتابه ومؤديه حاولوا مناقشـة

بعض المشـكلات الاجتماعية فى مصر من خلاله. وتضمن نقدا سـاخرا وتهكما على السـلوكيات الشاردة عن قيم المجتمع وما هو مألوف فى الحياة الاجتماعية.

أول دفعة من فن المونولوج قدمها المونولوجسـت سـيد قشطة ومن أعماله مونولوجات «الداية» «الخواجات» «الأفندية» «الاسكافى» «المشايخ» «التلاميذ» «المدرسين» «الباعة» «الخدم».

لحن تأثيرى.. ما تستعجبش

أمـا إسماعيل يس فهو النجم السـاطع فى هـذا المجال، خاصة أنه كان يملـك صوتا قادرا علـى الأداء، وقدرة على التلحين، وقد أضـاف إلى المونولوج لبعض اللمحات التمثيلية مثل إلقاء النكات، وبعض الأداء التصويرى لبعض الكلمات التى مثلها فى شكل كاريكاتيرى.

تكون قالب المونولوج الفكاهى عند إسماعيل يس من مذهب وكوبليهات أما اللحن فهو سردى على إيقاع يتخلله الإلقاء النمطى السـاخر أو الكاريكاتورى واللزمات الموسـيقية موحدة فى كل مونولوج وتعزفها آلات النفخ وإيقاع الدرامز ومع ذلك كان يجنح فى بعض الأحيان إلى غناء ثلاثة أرباع المقام.

لحن إسماعيل يس وأدى مونولوجات منها «ما تستعجبش» تأليف حسن الخولى ويقول مذهبه وأحد كوبليهاته.

«ماتستعجبش.. ما تستغربش.. فيه ناس بتكسب ولا تتعبش وناس بتتعب ولا تكسبش».

«وارث وله كام ألف جنيه.. ودا غير يا سـيدى خمس عمارات.. ييجى بسـلامته اسـم الله عليه.. يعشق لى واحدة بنت صالات..

«سـعادة البيه.. جوه الكباريه.. ولع سيجارتها بعشـره جنيه. تتحط عليه.. وتكروت فيه.. وتقولله هات أبصر ايه.. فلوس وجات له يا ناس ببلاش وليه بقى ما يجيبلهاش.. وهيه تكسب ولا تتعبشى.. وهو يخسر ولا يكسبشى»

وكتب ابن النيل لإسماعيل يس مونولوج «لت وعجن تضييع وقت.. وسلطة وفت ابقى اعذرنى وبعدها زرنى لو عقلى شـت.. لت وعجن وعجن ولت». ومونولوج «سـخطه يا سخطه.. انجغه اسم الله عليه».

وكتب له سـعيد عبد الرحيم مونولوج «الحرب قامت بين حماتى وبين نسيبى وحرمتى دايما مشاكل والقنابل كلها من قسمتى».

وكتب له محمود فهمى إبراهيم مونولوج «صد ورد.. وهزل وجد.. ولا فيش حد بيعجبه حد» وكتب أبو السعود الإبيارى «كلنا عاوزين سعادة.. بس إيه هيه السعادة».

وكتب له طه أبو العلا «من أين لك هذا.. ما تقوللى يا هذا».

ومــن المونولوجات الفكاهية الهادفة ما قدمتــه ثريا حلمى ومنها «عيب أعمل معروف» «حب وطب» «وفتح يا بنى فتح» «وادى العيش لخبازه» ولا مؤاخذة «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» وما قدمته سعاد أحمد ومنها «يا سواق التاكسى أمانة» و«صفر يا حكم» اما محمود شكوكو فقدم عددا من المونولوجات الفكاهية الشعبية الراقصة ومنها «البدنجان أبو خل» «فستان الحلوة شوال» «ورد عليك» «الحارس الله والصلاة ع النبى» «أشــوف وشــك تومورو» «يا جارحة القلب بإزازه.. لماذا الهجر ده لماذا».

وقالب المونولوج يهدف إلى تغيير الســلوك الاجتماعى لذلك يأخذ شكلا شعبيا مبسطا ليسهل ترديده بين الكبار الصغار ويربطها بالأغنية الشعبية خيط رفيع.



والغناء الوطنى رســالة أيضا يوجهها الحكم أحيانا وفى أحيان أخرى تنبع من الفنان نفســه صاحب الرؤيه الخاصة والمثقف الذى يدرك حركة مجتمعه والعالم ويعمل على نشــر مبادئ من شأنها رفعة وطنه بين الأمم.

والنشــيد قالب عســكرى هدفه تحميس الجنــود فى الميدان، وهو الدور الــذى كان يقوم به الضاربون على طبول الحرب، بالإضافة إلى أن النشــيد يمكن أن يكون قالبا تربويا يعلم الأطفال بعض المبادىء والسلوكيات.

ومن أوائل الأناشــيد فى الغناء المصرى ما لحنه ســيد درويش من مسرحياته وخارجها ومنها أناشــيد «دقــوا الطبــول» «يا ناس بلادى ما انسهاشــى» ولحنها عــام ١٩١٨. و«قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك» و«يا مصر يحميكى لأهلك» عام ١٩١٩ و«أحســن جيوش فى الأمم جيوشــنا» «الجيــش رجــع م الحرب بالنصر المبــين» «اليوم يومك يا جنود» «أنا المصــرى كريم العنصرين» «بنى مصر مكانكم تهيا» «تحيا الأميرة شــهر زاد» «جمرة الحرب تلظت فانفخوها» «خير من هز العوالم» «دقت طبول الحرب يا خياله» «عذارى هوى تعود» «فنا وانتقام.. غضب ودم» «هيا أيها الأبطال هيا» «يا أباة الضيم يا فخر العرب» وكل هذه المونولوجات تم تلحينها عام ١٩٢١، ولحن سيد درويش عام ١٩٢٣ وهو العام الذى رحل عن عالمنا فيه أناشيد «إحنا الجنود.. زى الأسود» «بلادى.. بلادى لك حبى وفؤادى» و«حيوا روما».. «مصرنا وطنا ســعدنا أملنا» «فليعش وطنا.. ســعدها أملنا» ويعد لحن «الشــيالين» غناء تأثيريا فهو يحث العمال على العمل «شيلنى شيل.. وبكره تهيص زى الأول» «لا تقوللى كثير ولا قليل».

ولم ينتبه أحد في مصر إلى عدم وجود نشيد قومي يردده الشعب في مناسباته المختلفة «حتى زار وفد من الرومانيين مصر عام ١٩٠٨» ورافقهم عدد من أعضاء نادى المدارس العليا، وفى الحفل الذى أقيم ترحيبا بهم أنشدوا النشيد الرومانى الوطنى، وبحث المصريون عن نشيد لهم فلم يجدوا فانبرى أقطاب الحركة الوطنية لعمل مثل هذا النشيد المطلوب، كتب الأديب على الغاياتى ديوانا أطلق عليه عنوان «وطنيتى» وقدم له الزعيم محمد فريد تضمن نشيدا مطلعه «نحن للمجد نسير.. ولنا الله نصير.. ليس يثنينا نذير.. عن بلاد تستجير..».

وجدت السلطة الحاكمة آنذاك الفرصة متاحة للانقضاض على رموز الحركة الوطنية فى مصر، فصادرت الديوان وأصدرت حكما بسجن الغاياتى لمدة عام ١٩١٠ وحبس محمد فريد لمدة ٦ شهور، وكان لهذا الحكم أثر كبير فى عدم تكرار المحاولة لنظم نشيد مصرى قومى.

واندلعت ثورة ١٩١٩ فبحثت الجماهير عن نشيد تلتف حوله واختار المثقفون نشيد الحرية الفرنسى لهذا الهدف لكنهم أدركوا مدى الخطأ فى ذلك. وكتب بديع خيرى نشيد «قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك» ولحنه سيد درويش وأصبح هو نشيد الثورة لكن الدولة لم تعترف به كنشيد رسمى للبلاد.

وفى عام ١٩٢٠ بنى بنك مصر دار التمثيل العربى بحديقة الأزبكية، ورأى طلعت حرب أن يفتح عهدها بنشيد قومى يتفق عليه كبار الشعراء فأسند المهمة إلى أمير الشعراء أحمد شوقى فكتب نشيد «بنى مصر كان مكانكما فهيا.. فهيا مهدوا للملك هيا» ولكى لا يفرض طلعت حرب النشيد على الشعب أعلن عن إقامة مسابقة لتنظيم أول نشيد قومى، وشكل من أجل ذلك لجنة اختارت ما كتبه أحمد شوقى كنشيد أول للبلاد ونشيد كتبه الشاعر محمد الهراوى ومطلعه «دعت مصر فلبينا كرامة.. ومصر لنا فلا ندع الزماما» وتم اختياره كنشيد ثان للبلاد.

ومرة أخرى لم تعترف الحكومة لا بهذا ولا بذاك وظلت بعيدة عن نبض الشارع المصرى فنظم عباس محمود العقاد عام ١٩٣٤ نشيدا مطلعه «قد رفعنا العلم.. للعلا والفدا» ولم تعترف به الحكومة أيضا.

ولما قررت الحكومة الاشتراك فى دورة الألعاب ببرلين ١٩٣٦ رأى بعض المفكرين ضرورة عمل نشيد قومى تعترف به الحكومة ودعت وزارة المعارف لإقامة مسابقة لاختيار نشيد وفاز الشاعر محمود محمد صادق والملحن عبد الحميد زكى بنشيدهما «بلادى بلادى فداك دمى.. وهبت حياتى فدى فاسلمى.. غرامك أول ما فى الفؤاد.. ونجواك آخر ما فى فمى».

ولحن عبد الحميد توفيق زكى (١٩١٧ - ١٩٩٨) نشيد مصر القومى العسكرى أيضا ومطلعه «نحن السيوف المشروعات للعدا.. أرواحنا للنيل والعرش فدا» وكتب محمود حسن إسماعيل نشيد «نحن جند النصر أبطال الدفاع يوم يدعونا لنار الهول داع» ولحنه محمد عبد الوهاب.

ولـمـا قامت ثورة يوليه ١٩٥٢ فى مصر ألغت كل الأناشـيد السـابقة وأصدرت وزارة المعارف قرارا بتحفيظ الطلاب نشيد «مصر التى فى خاطرى وفى فمى.. أحبها من كل روحى ودمى» من أشـعار أحمد رامى وألحان رياض السـنباطى وتم تلحينه أصلا لتغنيه أم كلثوم ونشيد «على الإله القـوى الاعتماد.. بالنظام والعمل والاتحاد» الذى كتبـه رامى ولحنه مدحت عاصم لتغنيه ليلى مراد أصلا.

ولأن النشـيدين تم تلحينهما لمطربتين كبيرتين رأت وزارة المعارف الاسـتفادة من انتشـارهما ليؤديهما تلاميذ المدارس فى طابور الصباح. ورأى أحد الكتاب ضرورة أن يكون لمصر نشيد يكمل العلم المصرى، كان ذلك عام ١٩٥٦ فى نفس العام الذى حدث فيه العدوان الثلاثى على بورسعيد فاشـتعل حماس الشـعراء والملحنين وبرز نشـيد عبد الله شمس الدين (١٩٢١ – ١٩٧٧) ولحن محمود الشريف وغناء المجموعة وبرز أيضا نشيد «والله زمان ياسلاحى اشتقت لك فى كفاحى». تأليـف صلاح جاهين تلحين كمال الطويل غناء أم كلثوم ووقع اختيار الرئيس جمال عبد الناصر على النشيد الثانى ليكون النشيد القومى المصرى.

ولما تولى الرئيس أنور السادات الحكم وعقد اتفاقية سلام مع إسرائيل بعد حرب أكتوبر اختار نشيد «بلادى.. بلادى.. لك حبى وفؤادى» الذى كتبه الشيخ يونس القاضى ولحنه سيد درويش عام ١٩٢٣ ليكون هو النشيد القومى المصرى.

ولحن صفر على الذى كان يعمل مفتشـا للأناشيد فى وزارة المعارف نشيدا من أشعار مصطفى صادق الرافعى «اسلمى يا مصر أننى الفدا ذى يدى إن مدت الدنيا يدا»..

ولـحن أحمد شفيق أبو عوف (١٩١٩ – ٢٠٠٤) وكان قد تولى قيادة جـيش التحريـر الوطنى فـى شمال القاهرة عام ١٩٥٦ وهو واحد من منشـئى أوركسـترا القاهرة السـيمفونى، لحن نشيد «مصر.. أمنا».

وكتب طاهر أبو فاشا نشيد الجيش ومطلعه «مشى المجد فى يومه المرتقب.. وأشرق فى عيده ما غرب.. حما الزمام وجيش السلام.. فقم حى جيشك جيش العرب».

كذلك كتب الشاعر فاروق جويدة «نشيد الجيش» ولحنه كمال الطويل.

والنشـيد العسـكرى أداء جماعى لتحميس الجيوش فى ميادين المعارك أما النشيد القومى فهو إضفاء الوقار والجلال على الدولة وله قدسية علمها، والنشيد والعلم رمزان لأى وطن وهناك نشيد للجيش وآخر للشرطة يذاع فى أعيادها.

وغنى محمد عبد الوهاب من ألحانه قبل ثورة يوليه قصائد العراق (١٩٣١) «يا شراعا وراء دجلة» ودمشق (١٩٤٣) «لحاها الله أبناء توالت» ولفلسطين (١٩٤٨) «أخى جاوز الظالمون المدى.

ديوان الحياة

وبلغت الأغنية الوطنية في عهد الثورة شأنا كبيرا وقمة التأثير على الشعب المصرى ثارت مع الثوار وتحركت في كل اتجاه رهن إشارة رجال الثورة وقادتها، ابتسمت، وتفاءلت وأشرقت وأسرفت في ذلك في بعض الأحيان، بالغت في مدح الزعيم وبخلت على الرمز القومى أى العلم والراية، ثم انكسرت بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ وكساها الحزن والشجن لكن تمسكت بالأمل وأصرت عليه.

تصادف عند قيام ثورة يوليه أن تكون الأغنية في حضن الإذاعة الحكومية، وكانت قد تنقلت من هذه الزاوية.. زاوية جهة الإنتاج- بين جهات كثيرة من شركات الأسطوانات إلى المسرح إلى علب الليل إلى السينما قبل أن تستقر في الإذاعة لفترة طويلة وبعدها تنتقل إلى مصانع تحت السلالم في البيوت والحوارى.

ولو قامت ثورة يوليه قبل موعدها أو بعده لما كان للغناء نفس الدور الذى قام به، فالإذاعة وسيلة إعلامية حكومية تحكم الدولة سيطرتها الكاملة عليها، كانت الأغنية من أهم المواد الإذاعية التي تنتجها.

الأغنيات الأولى للثورة كان لها دور إعلامى ومهمتها إخبار المواطنين بنبأ قيام الثورة وأهدافها، فغنى محمد قنديل «ع الدوار.. ع الدوار.. راديو بلدنا فيه أخبار.. ياللى في قاعة ياللى فى خص.. قوم دى الساعة ٨,٥.. والراديو عمال بيرص».

وغنى محمد عبد الوهاب القصيدة التى رفضت الإذاعة تسجيلها قبل الثورة وكتبها كامل الشناوى وهى نشيد الحرية ومطلعها «أنت في صمتك مكره» بعد أن تم تغيير «أنت» إلى «كنت»، بل واتخذت الإذاعة من موسيقى النشيد لحنا مميزا لنشراتها الإخبارية.

وغنى عبد الحليم حافظ «إنى ملكت في يدى زمامى» وغنى أحمد عبد الله «ما خلاص اتعدلت.. والحالة اتبدلت.. ولا حدش عاد.. يشكى استبداد.. من يوم ما تعدلت» وغنى عبد الوهاب «فى يوم ما تم الهنا» و«يا نسمة الحرية ياللى مليتى حياتنا».

واستقبل المصريون الثورة كحلم طال انتظاره «واعتبر الثوار الأغنية سلاحا، فأبلغوا بها الشعب أوامرهم والالتزام بشعار» «الاتحاد والنظام والعمل» وظهر هذا الشعار فى أغنية ليلى مراد.

وتعدلت التوجيهات من أجل الالتفاف حول الثورة، ولتعديل بعض السلوكيات الشعبية وطنية كانت أو حضارية منها خلع «الجلابية» «وارتداء البنطلون» وغنت صباح مع فؤاد المهندس من تأليف حسين السيد تلحين محمد الموجى «الراجل ده حيجننى» عن هذا الموضوع.

وشـهدت بدايات الثورة إنتاجا غنائيا غزيرا سـاهمت فيه أسماء كثيرة من المؤلفين والملحنين والمطربين، ولم يكن للثورة عند بدايتها نجوم مختارة أو مقربة، لكن بعد شـهور قليلة أصبح لها فرسـانها وأهداف تعدت توصيل الأوامر للناس فأصبحت أم كلثوم واغنياتها أحد جناحى الغناء الوطنى المصرى وواحد من أسلحة الثورة لتبليغ أهدافها وربط الشعب بها أما الجناح الثانى فكان صـوت عبـد الحليم حافظ الذى تصادف نجاحه بعد طول تعثر فى طريق الشـهرة، وأصبح أحد أهم كوادر الثورة وأكثرها تأثيرا فى الجماهير وكتبت صحيفة «الصنداى تايمز» البريطانية ١٩٦٣ أن عبد الحليم أصبح شـبه سـفير كبير بتقديمه أغنيات تلهب مشاعر الجماهير. وكتبت جريدة «التايمز» الإنجليزية فى نفس الفترة أن عبد الحليم أحد الأسلحة السرية التى يستخدمها جمال عبد الناصر لنشر رسالة الثورة.

تناولـت الأغانـى فى ذاك الوقت أهداف الثورة المعلنة فغنـى محمد عبد الوهاب «زود جيش أوطانك واتبرع لسـلاحه» لتحقيق هدف «بناء جيش قـوى» من ضمن أهداف الثورة ولما تم جلاء الإنجليـز عـن مصر غنت أم كلثوم قصيدة «اليوم قد تم الجلاء» وعن عمل المرأة غنت شـادية «يا بنت بلدى زعيمنا قال، قومى وجاهدى ويا الرجال»، وغنت نجاة الصغيرة «كانوا بيقولوا البنت حتفضل زى ما هيه ييجوا يشوفوا البنت اهى نجحت ميه الميه»، وعن تأميم قناة السويس ١٩٥٦ غنى محمد عبد المطلب «يا سـايق الغليون عدى القنال عدى» وغنى عبد الحليم حافظ «يا فنارة لفى المينا» وغنت أم كلثوم «ياولاد بلدنا تعالوا ع الضفة» ولما وقع الاعتداء الثلاثى على بورسعيد سجل المطربون عددا عظيما من الأغانى الحماسية المبتكرة فى موضوعاتها ومنها «حنحارب» «الله أكبر» «دع سمائى فسمائى ممطرة» أنا النيل مقبرة للغزاة «لست فى الميدان وحدك».

وعن السـد العالى غنـى كل المطربين، وغنت أم كلثوم قصيدة «كان حلمـا فخاطرا فاحتمالا» أمـا عبد الحليم فغنى أغنية تضمنت حوارا مع الكورال، وأيضا جملا ريسـتاتيف وهى «حكاية شعب».

وكانت احتفالات أعياد الثورة مهرجانا للأغانى الوطنية الانطباعية ولعل الثنائى صلاح جاهين وكمال الطويل وعبد الحليم حافظ كانوا فرسـان هذه الحفلات بلا منازع، وقد أفرز لنا تعاونكهم عددا كبيرا من الأغنيات التى تمثل فن التأثير فى الجماهير، ومن هذه الأغنية «المسئولية».

لحن تأثيرى.. المسئولية

هــى أغنية وطنية طويلة من الأعمال التى اعتاد المصريون سماعها فى الاحتفالات بأعياد ثورة يوليو ويشارك فيها الثلاثى صلاح جاهين مؤلفا وكمال الطويل ملحنا وعبد الحليم حافظ مؤديا.

يبدأ اللحن بمقدمة شـعبية تعزفه آلات النفخ النحاسـية. فيذكرنا بالطابع الموسـيقى لفرقة حسـب الله الشـعبية، ويغنى الكورال «أديك أهه خدت العضوية» لها طابع فولكلورى من عينة ما نسمعه فى الأفراح الريفية والمناسبات المختلفة هناك أما الإيقاع فهو «الملفوف» المستخدم أيضا فى أغانى الصبية فى الريف.

ويغنــى الكورال الرجــال فيمثلون صوت العمال «هلا ها الله» وكأنهـم يطلبون من المطرب أن يتفضل بالغناء. فيبدأ لكن بعد فاصل أو لزمة موسـيقية صغيرة تعزفها الوتريات بلا أقواس إنما بأصابع اليد (pizz) ويتحول الغناء إلى حوار بين المطرب والعمال ويقول لهم «دى المسئولية عزيزة علىّ» وينهى جملته بصوت عالى ليحثهم هو الآخر للعودة إلى غناء المذهب.

وسـبق المقطـع الثانى من الأغنية جملـة pizz ليعود المطرب للغناء فـى فقره كلامية طويلة يتغلـب عليهـا اللحن بتنويع الإيقاعات.. ومـرات يلجأ إلى غناء Adlip مسترسـل بلا إيقاع وتحافظ اللزمات الموسـيقية المركزة الصغيرة على حيويـة اللحن فتأتى قوية تعزفها آلات النفخ مع الوتريات.

ويبدأ لحن المقطع التالى بجملة ترتيلية فهى قسـم القرآن والإنجيل وتمهد لها جملة موسـيقية صغيرة طابعها روحانى، ويسـتمر اللحن الترتيلى إلى أن يصل لجملة «أحلف بكل صبى وصبية» ليجد الملحن نفسه منساقا للتلحين على إيقاع أشبه بإيقاع المارش ليناسب نبض الصبى والصبية، واسـتخدم إيقاع «الفوكس تروت»، ولم يسـتخدم إيقاعا راقصا لا يتناسـب مع الأحلام الجادة للشباب ترتفع طبقة اللحن فى جملة حماسية تخاطب الشباب «أحلف واعاهد.. أعيش مجاهد» ويخاطب الجمهور «نحلف سـوا».. فى لحن ريسـتاتيف خطابى وهـو أداء تمثيلى غير ملحن ويغنى الكورال الذى يمثل الجماهير القسـم على اللحن «والله زمان يا سـلاحى» الذى سـبق أن لحنه كمال الطويل لتغنيه أم كلثوم بمناسبة العدوان الثلاثى على بورسعيد واختارته الدولة كنشيد قومى للبلاد لفترة، وينهى القسم بكلمة «ومسئولية» إيزانا بأن يعود الكورال لغناء المقدمة لتصبح النهاية أيضا.

ومن أغانى الثلاثى جاهين والطويل وعبد الحليم التى قدموها فى احتفالات الثورة «بالأحضان» «يا أهلا بالمعارك» «صورة.. صورة» بالإضافة إلى أغنيات وطنية أخرى منها «أحنا الشعب».

ولحن محمد الموجي «الفوازير» في هذه الاحتفالات و«بستان الاشتراكية».

ولحن محمد عبد الوهاب لعبد الحليم السرد الغنائي التصويرى «ذكريات» كما غنى بنفسه أغنيات منها «أنده على الأحرار» «بطل الثورة» «تسلم يا غالى» «قصيدتى» «دعاء الشرق» و«الروابى الخضر» «السعد جالك يا مصر» «الصبر والإيمان» «نسمة الحرية» «كنت فى صمتك مكره» «نشيد القسم» «عاشت مصر حرة والسودان» «النهر الخالد» «يا إلهى انتصرنا بقدرتك» «يابلادى» «يا جمال النور والحرية» «يا مصر تم الهنا» «اليوم فتحت عينيه».

وابتكر محمد عبد الوهاب قالبا غنائيا فى مجال الغناء الوطنى هو أغنية مجموعة الفنانين التى يشارك فى أدائها عددمن نجوم الغناء وهى ليست أغنية حوارية بينهم إنما متصلة المعنى ومقسمة على الأصوات من باب التنويع. من هذه الأغانى «قولوا لمصر تغنى معايا» «الوطن الأكبر» «صوت الجماهير» وفيما بعد لحن «الأرض الطيبة» «ونشيد الفن» فى هذا الاتجاه.

ولما قامت الوحدة بين مصر وسوريا غنى المطربون عددا من الأغانى الشعبية المرحة منها «م الموسكى لسوق الحميدية» «وحدة ما يغلبها غلاب».

واستمرت الأغنية الوطنية تعبر عن الأحداث التى تعيشها مصر وتسجلها وترصدها، ففى حرب ١٩٦٧ غنت أم كلثوم «كشف النقاب عن الوجوه الغابرة» وغنى عبد الحليم حافظ عددا من الأغانى الحماسية الصغيرة مثل ولا يهمك يا ريس م الأمريكان يا ريس» «واضرب» و«أحلف بسماها وبترابها»، ولما كانت النكسة غنى عبد الحليم «المسيح» «عدى النهار» «سكت الكلام والبندقية اتكلمت» وغنت شادية «الدرس انتهى لموا الكراريس» «ويا حبيبتى يا مصر» وغيرها.

ومن الأغانى الوطنية التى رصد بها محمد عبد الوهاب بألحانه وصوته الأحداث التى مرت بها مصر «ساعة الجد» عن السد العالى «يا حبايب بالسلامة» وغناها عبد الحليم حافظ أيضا تحية للجنود المصريين الذين شاركوا فى ثورة اليمن «حى على الفلاح» بعد نكسة ١٩٦٧ وقصيدة «على باب مصر» لأم كلثوم «ناصر» «والله وعرفنا الحب».

كما لحن وغنى عددا من القصائد للبلاد العربية الشقيقة منها العراق وسوريا وفلسطين والسودان والمملكة العربية السعودية والأردن وليبيا والكويت ودولة الإمارات وسلطنة عمان والمملكة المغربية.

لحن تأثيرى.. راجعين

ولما نشـبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ تم إنتاج عدة أغنيات سبقها نشيد كتبته نبيلة قنديل ولحنه على إسماعيل وهو نشـيد «راجعين» يؤديه المجموعة وقد اسـتخدم فيه الملحن أسـلوب التلوين الغنائـى العالمـى بين الصوت القوى، والضعيـف، كما زينه بجملة موسـيقية رقيقة تفصل بين مقاطعه أما الكورال فلم يسـتعرض قوة صوته إنما تحكم فى ذلك بأداء جميل راقى ولا هو زعيق ولا همس.

كذلك لحن كمال الطويل نشيد «خلى السلاح صاحى» لعبد الحليم حافظ، أما بليغ حمدى فقد لحن عدة أغنيات محايدة النغمة بعيدة عن الزعيق ومنها «أنا على الربابة» «وبسم الله الله أكبر».

ورصد صوت المطربة فايزة أحمد أحداثا كثيرة مرت بها مصر فى السنوات التى عاشتها، ومن أغنياتهـا فى هذا المجال «أهلا بيك» فـى ذكرى عودة جمال عبد الناصر من مؤتمر باندونج عام ١٩٥٥، «يا ليلة بيضا» عن الوحدة مع سـوريا «حكاية سد» عام ١٩٦٠ «راية العرب» فى ذكرى قيام الاتحاد الثلاثى بين مصر وسوريا والعراق ١٩٦٣ «رشوا الورد» لأبطال حرب اليمن «قاهرتى» «شـارع الأمل» «كل كف عربية» «عيون البنادق» «شمس القاهرة» وكلها غنتها فى مرحلة حرب الاسـتنزاف بعد نكسـة ١٩٦٧ «يا شمـس الوحدة» فى ذكرى الاتحاد الثلاثـى بين مصر وليبيا والسودان عام ١٩٧١ «بحبك يا مصر» «النصر لمصر» «سلم لى على مصر» «غنوا معايا لمصر» «بعوده الايـام يا مصر» وكلها قدمت فى الاحتفالات بذكرى نصـر أكتوبر ١٩٧٣ «عاد القنال» فى ذكرة عودة الملاحة لقناة السـويس ١٩٧٥ «الله ع الشـعب» «الله ع المسـتقبل» «لولى الندى» وكلها فى ذكرى عودة سيناءلمصر عام ١٩٨٢ «نسمة يوليه» «بلدى يا عقد الفل» «بلدى أنا» «وحياة من نصر الحـق» «زرعناالورد» «جيل الثورة» «حادى بادى» «قصة الأبطـال» «قوم يا تاريخ» «موال التمر» «بشاير السعد» كما شاركت بالغناء فى نشيدى «الجيل الصاعد» و«صوت الجماهير».

وكمـا تخصص محمد الكحـلاوى فى الأغنيـات الدينية تخصصت المطربـة فايده كامل فى الأغنيات الوطنية فى هذه المرحلة من تاريخ الفن المصرى.

التأثيرية فى التلحين العربى

ظهر الأسلوب التأثيرى ١٨٨٠ عندما كان الأسلوب الرومانسى هو السائد فى تأليف الموسيقى العالمية. ليصبح أكبر قوة مناهضة لأسلوب الواقعية الذى ينفى عنه بعض النقاد صفة الأسلوب ويعتبرونه أسلوب حياة لا للتعبير الفنى، وأول ما ظهر، كان تأثيره فى مجالات الشعر والتصوير والموسيقى.

والتأثيرية بطبيعتها مناهضة للكلاسيكية فهى تهتم بما هو زمنى ووقتى وبما هو وليد للحظة العابرة وهو لذلك يعنى بالحركة أكثر مما يعنى بالاستقرار أو الثبوت وتشغل نفسها بمظهر الأشياء أكثر مما تنشغل بالأشياء نفسها وتهتم بالإحساس الدقيق المتغير للأجواء النفسية والانطباعات والانعكاسات المتغيرة أكثر من اهتمامها بالخطوط فى الفنون التشكيلية أو التكوينات الثوابت أو الشخصيات الواضحة المحددة.

وتتجلى التأثيرية فى التضحية بالموضوع من أجل الشكل وفى مجال الإبداع الموسيقى، سايرت التصوير فتخلت عن الميلودية والبناء التقليدى والنسيج البوليفونى والتسلسل المنطقى للتآلفات الهارمونية تبعا للسياق الهارمونى العضوى وكانت على النقيض بحاجة إلى التآلفات الحالمة ذات الألوان الموسيقية غير المنتمية بعضها إلى بعض وبحاجة إلى النغمات ذات الظلال المنكسرة كما كانت تلتقى مع تصميمات راقصة ذات مضمون وتعبير مشابه فى الأسلوب.

وتتفادى المدرسة التأثيرية الفرنسية الكشف عن العواطف وتكتفى باستقبال ما ينطبع فى النفس فى المؤثرات السطحية وهى فى ذلك تصبح عكسا للرومانسية.

عمل الموسيقيون فى القرن العشرين على تطويع الإيقاع وجعله مرنا ومزجه بعناصر إيقاعية غريبة عن الموسيقى الأوربية فى هذا العصر مثل إيقاع الموسيقى الأفريقية والآسيوية البدائية وإيقاعات الموسيقى الفولكلورية، ثم موسيقى الجاز التى كان لها أكبر الأثر فى القرن العشرين والتى انتقلت من أمريكا إلى أوربا ١٩١٢، لقد أصبح الإيقاع هو السيد المتحكم فى موسيقى القرن العشرين ويأتى فى الأهمية الأولى وقبل الميلودى والهارمونى. وأصبحت الألحان مركزة قاطعة المعنى تتفادى السمترية والإعادة وتتحرك من مناطق صوتية بعيدة عن بعضها بحيث لا يمكن للصوت البشرى أن يرددها بسهولة كما يردد ألحان موتسارت أو تشايكوفسكى.

أما فى الفنون التشكيلية فإن التأثيرية تعتبر ثورة فى الضوء واللون ولم تخرجها من إطار الفن كتقليد، فأعمال فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فى غرفة نومه «عباد الشمس» «الحقول المختلفة» كذلك فى صورة الشخصية كلها كان يستلهمها من نماذج موجودة أمامه فى الطبيعة

وبول سيزان (١٨٣٩- ١٩٠٦) بتفاحه المشهور ومناظره الطبيعية وبيوته الهندسية وبول جوجان (١٨٤٨- ١٩٠٣) بنسائه التاهيتيات وحقوله ذات المساحات الشاسعة، وأعمال جورج مسواره (١٨٥٩- ١٨٩١) التي لا تخلو من العودة إلى الطبيعة كما تبدو في حدائقه وشخوصه وبيير أوجست رنوار (١٨٤١- ١٩١٩) وهبلير جرمان أوجارديما (١٨٣٤- ١٩١٧) وكميل بيساو (١٨٣١- ١٩٠٣) كلهم سايروا في أعمالهم النزعة التأثيرية.

وتعتبر المدرسة التأثيرية ثورة تمهيدية أولى للعصر الحديث تحررت من خلالها الرؤية الفنية للطبيعة بعدأن كانت خاضعة للمنهج الأكاديمى، ولم يكن من السهل أن يعترف بفنهم وكانت الصالونات ترفضها، ولكن مع مرور الزمن أصبح التأثيريون وأعمالهم يمثلون حيوية العصر وأكسبوا مدينة باريس الفرنسية أهمية خاصة بالنسبة للفن التشكيلى فكان يفد إليها صغار الفنانين من كل الدنيا ليتعلموا وأصبحت هذه المدينة مقرا دوليا للحركة التشكيلية التى تنتمى للعالم وليس لفرنسا فقط.

كانت التأثيرية تحضيرا للمدارس الفنية الحديثة، فقد حققت الاهتمام بالمدخل العلمى فى الفن التشكيلى فتفوق على موضوعاته التقليدية التى كانت تخدم الكنيسة وخرج الإنتاج من الاستديوهات إلى الخلاء والمزارع وتحررت الألوان من الأكاديمية المحفوظة إلى الألوان بنصاعتها الأصلية.

وقد مهدت التأثيرية إلى عدة اتجاهات مثل الاهتمام بالبناء المعمارى للعمل الفنى وتأكيد مقوماته الهندسية.

إذا كانت التعبيرية قادرة على تفجير الانفعال وبروزه فى قوالب يمكن إدراكها من خلالها فإن التأثيرية إنطباع لأثر الفن على النفس البشرية.

وهناك خيط رفيع يربط بين الأغنية التأثيرية والشعبية، فالثانية لها دور ترفيهى أما الأولى فهى صاحبة رسالة تربوية فى الدين والوطنية والتربية ويستوجب على من يقدم أغنية تأثيرية أن يكون مقتنعا بهدفه، فإذا قدم فنانا أغنية صوفية وهو لا يتمتع بدرجة عالية من الروحانية فلن تصل إلى المتلقى وإذا وصلت فلن تعيش معه طويلا ولن يكتب لها الخلود. كذلك من يقدم فنا وطنيا تلبية لأوامر الحاكم اوالمواطنين دون اقتناع كامل فى داخله فهو منافق ولا يكتب لأغانيه البقاء، والأغانى التربوية التى يقدمها فنانون من باب أكل العيش لا تصل إلى مستحقيها كبارا أو صغارا، فالأغانى التأثيرية تنطبق عليها المبدأ القائل «ما خرج من القلب حل فى القلب.. وما خرج من اللسان يقف عند الأذان» والفنان التأثيرى يعتمد على شحنة انفعالية تبقى فى داخله وتخرج للناس فى أغانيه فتقبل عليها وتجعل من طلباته فيها أوامر ويتحول الشعار الميرى «الله.. الوطن.. بالأمر» إلى «الله.. الوطن.. بالحب».

نمـاذج لأسلـوب
التلحــين التأثيرى

مرحب شهر الصوم

تلحين وغناء عبد العزيز محمود

مرحـب شهـر الصـوم مرحـب
لياليـك عـادت فـى أمــان
بعــد انتظــارنا وشــوقنــا
إليــك جيت يــا رمضــان
مرحـب بقدومـك.. يـا رمضـان
ونعيش ونصومك .. يـا رمضـان

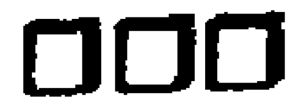


زيـك مـا فيـش بيـن الأيـام
كلـــك حسنـــات
بيزيـد معـاك نـور الإسـلام
فضـــل وبركـــات
لياليك محلاهـا.. يـا رمضـان
ويـا محـلا بهاها.. يـا رمضـان



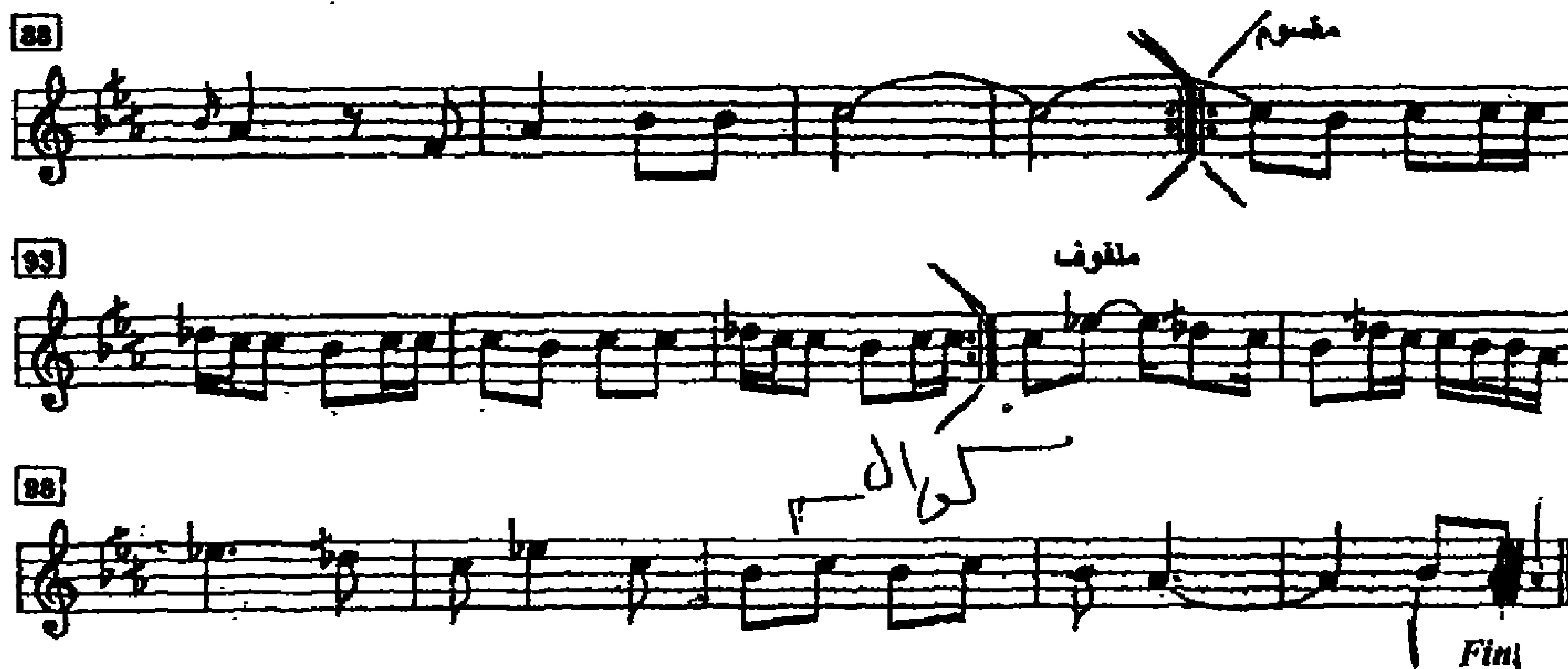
كـل العبـاد فيـك فرحـانة
مـن صـلى وصيـام
حتـى العيـون فيـك سهرانـه
مـش راضيـة تنـام
ليـل ويـا نهـار.. يـا رمضـان
وكبـار وصغـار يـا رمضـان

مـا حـلاهم فيك بعـد ما نفطر
شمـــــع منــــــور
ماسكين فوانيس دا فانوس أحمر
وفانـــــوس أخضــــر
يرقصـوا ويغنـوا يـا رمضـان
فرحهـم واتهنـوا يـا رمضـان



المؤمـــن يستنـــى هــــلالك
فرحـــــان وسعيـــــد
وتـروح وتزيـد فـى جمالـك
أيامـــــك العيـــــد
فيهـا خيـر وأمانـى.. يـا رمضـان
وتجينـا مـن تانـى.. يـا رمضـان

مرحب شهر الصوم (٣)



مرحب شهر الصوم (٢)

45

غناء ك ١

51

كورال

55

غناء ك ٢

61

كورال

64

غناء ك ٣

70

72

غناء ك ٤

78

كورال

83

مرحب شهر الصوم (١)

ملفوف 4

ناى

9

ملفوف 2

15

غنـــاء مذهب

20

26

مع السينيو

كورال

كورال

ملفوف

31

36

نـــاى

41

وداع رمضان
تلحين وغناء كارم محمود

لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
ولقد حوى بجودك الإحسانا
يا عينى جودى بالدموع وودعى
شهر الصيام تشوقاً وحنانا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتح جنة
للصائمين وطهر الأكوانا
والله واعدنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه إيمانا



يا لله يا شهر الصيام لا تنسنا
واذكر لربك خوفنا ورجانا
لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
لا أوحش الرحمن منك سجودنا
لا أوحش الرحمن منك دعاءنا
لا أوحش الرحمن منك خضوعنا

وداع رمضان (٢)

وداع رمضان (١)

موسيقى

Fine

سلوا قلبى

أحمد شوقى - رياض السنباطى - مقام راست

سـلوا قلبى غداة سـلا وتابـا لعل على الجـمال له عتـابا
ويسأل فى الحوادث ذو صـواب فهل ترك الجـمال له صوابـا
وكنت إذا سـألت القلب يومـا تولى الدمع عن قلبى الجـوابا
ولى بين الضـلوع دم ولحـم هما الواهى الذى ثكل الشبـابا
تسرب فى الدمـوع فقلـت ولّى وصفق فى الضلوع فقلت تـابا
ولو خـلقت قلوب من حديـد لما حملت لمن حـمل العـذابا
ولا ينبئك عـن خلق الليالـى كمن فقـد الأحـبة والصحابـا
فمن يغـتر بالدنيـا فإنـى لبست بـه فأبليت الثيـابا
وان البر خـير فـى حـيـاة وأبقى بعد صاحبـه ثوابـا
نبـى البر بيّنـه سـبيلا وكانت خـيله للحـق غـابا
وعـلمنا بنـاء المجـد حتـى أخذنا إمرة الأرض اغتصـابا
ومـا استعصى على قوم منال إذا الأقـدام كان لهم ركـابا
أبا الزهـراء قد جاوزت قدرى بمدحـك بيد أن لى انتسـابا
فما عـرف البلاغة ذو بيـان إذا لم يتخـذك له كتابـا
مدحـت المالكين فزدت قدرا وحين مدحت اقتدت السحابـا
سـألت الله فى أبنـاء دينى فإن تكن الوسـيلة لى أجابـا
وما للمسـلمين سـواك حصن إذا ما الدر مسـهم ونابـا

سلوا قلبى (٦)

دع ما ف يا سات ن لى ن دن ى بى ك ح مد بى

ك ه لا ك خذ تيت لم ذا إ نن يا ب ذو ت غ لا ب ل قا

لازمه ـــــــــــ با ـ ـ ـ تا

ف ن ك لى ما ل ت دح م

حا س تس تد كق ت دح م ن حى ف رن د ق تو زد

إن ف نى دى إ نا أب فى ه لا تل أل س با حا س تس تد كق م با

حس ك وا س ن مى ل مس لن ما و با جا أ لى ت ل س و نل ك ت

با نا ـ ـ ـ مو سه مس ر ضر مض ذا إ نن

سلوا قلبى (٥)

ن يا ب ن كا يا لازمه
ل خي ت ن كا و لازمه لن سـ 2 لازمـ لن سـ 1 ي هد . لل هـ
د ج ال ناب نا لم عل و با غا ق حال لى هو
و يا صا ت ضـ أر تل 1 ر ام نا خذ أ حتى
و نى ن ما ت بت ب ل ظا م لل ى ن ما و يا صات ضـ ار تل 2
لازمه يا لا غ يا ن د ذ خ تو كن لا
و لازمه
ن كا م دا إق ذل لازمه لن نا م من قو لا ع صا تع مس
رى قد ت وز جا قد . را هـ ز ز أ با كا ر هم ل

سلوا قلبى (٤)

شه ها س كا ب تـ نق و كن شاو و دن ر و ها

و من حك ه لا ل م حك ر غي ر أ لم ف با صا و دن

با با لا ه بل با ن نو ر أ لم

لازمه

رن خي ر بر تل أن و

ث ه ب ح صا دبع قا أ ب و تن يا ح ق

ذ س ه ن ى بي ر ر ب يل بي ن با وا

عا دش ه و ه ل لا خ نا س و لن

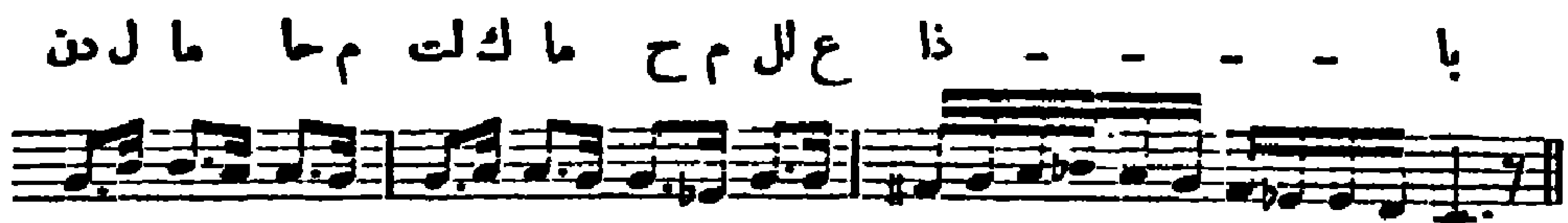
لازمه با

سلوا قلبى (٣)

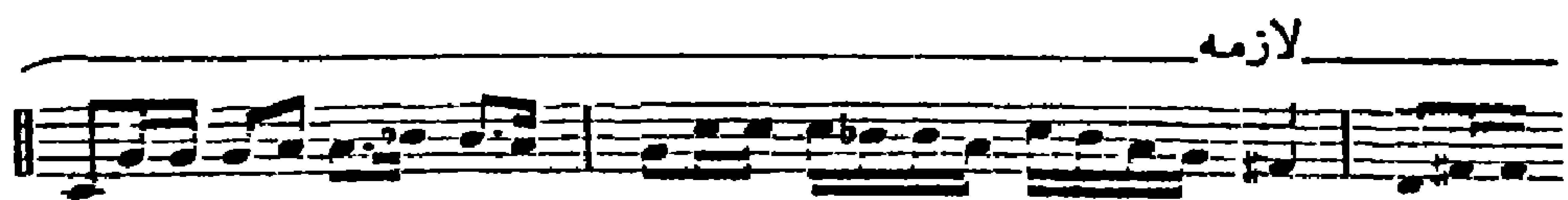
دى ح من بن لو ق قت خل لو و



با - - - - ذا ع لل م ح ما ك لت م حا ما ل دن



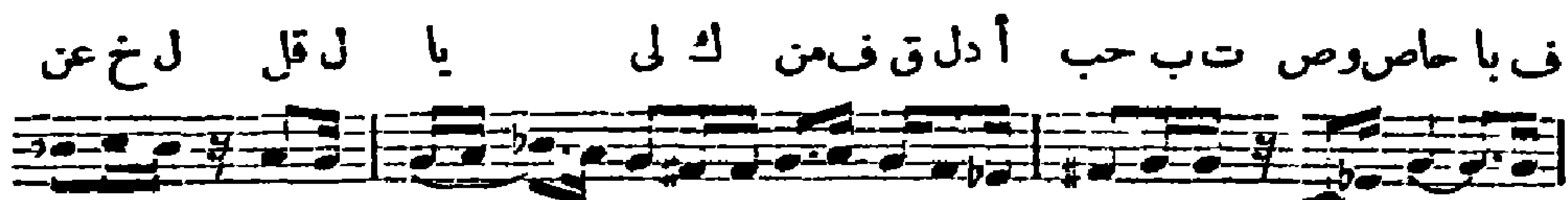
لازمه



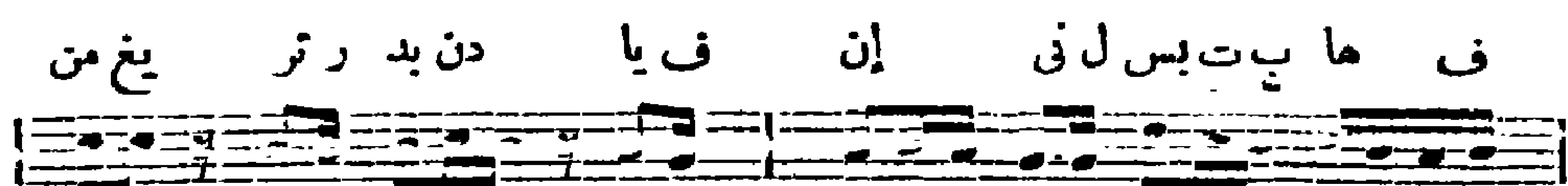
ك بى ين لا و



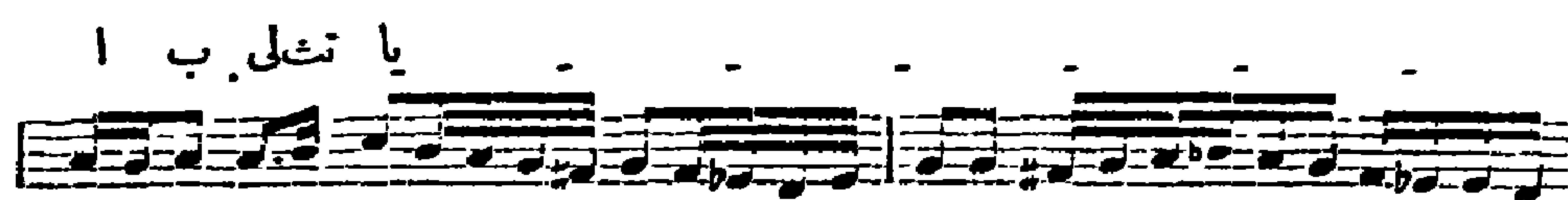
ف با حاص وص ت ب حب أ دل ق ف من ك لى يا ل قل ل خ عن



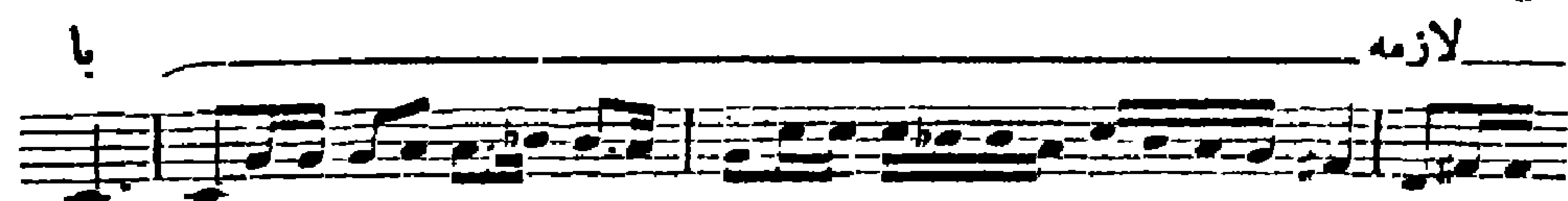
ف ها بت بس ل نى إن ف يا دن بد ر تر يغ من



- - - - - - يا تثلى ب ا



لازمه با



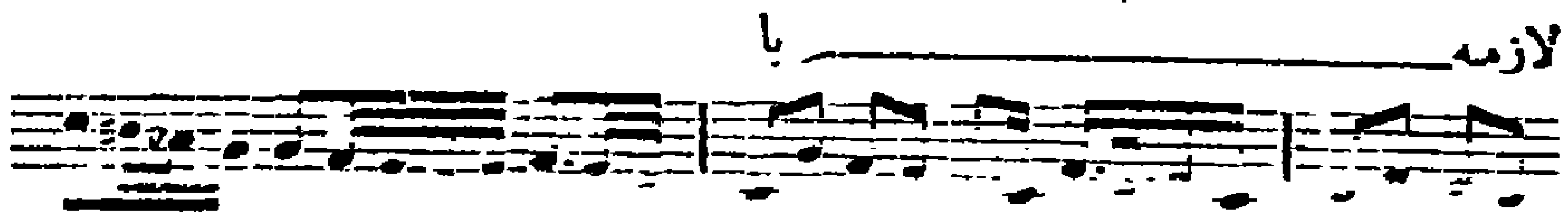
ض رو ب ت نى ج لازمه

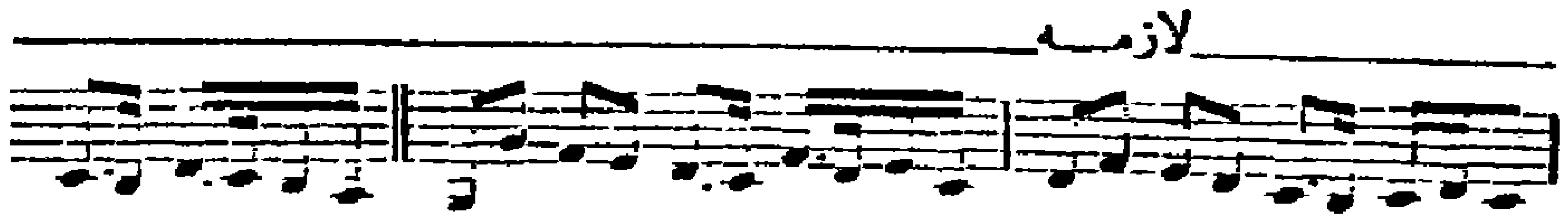


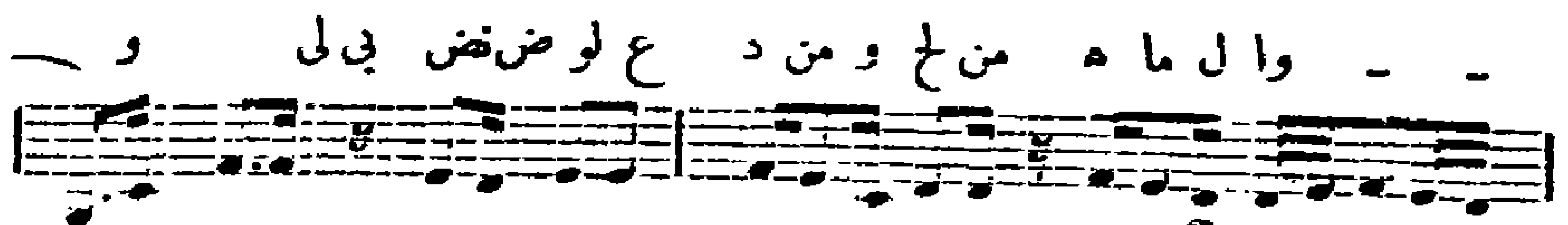
سلوا قلبى (٢)

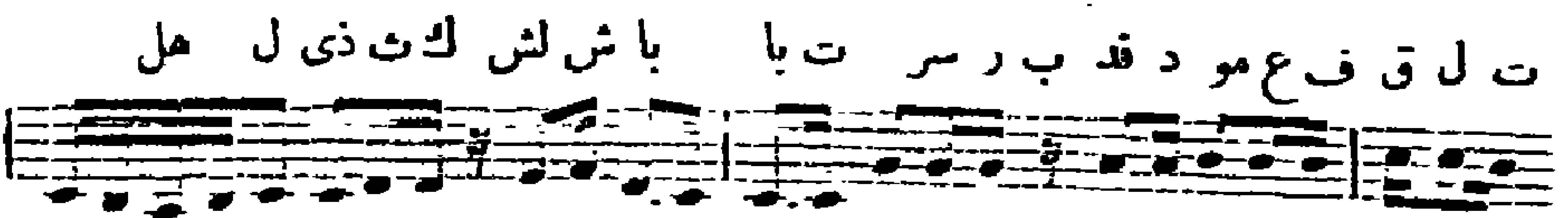






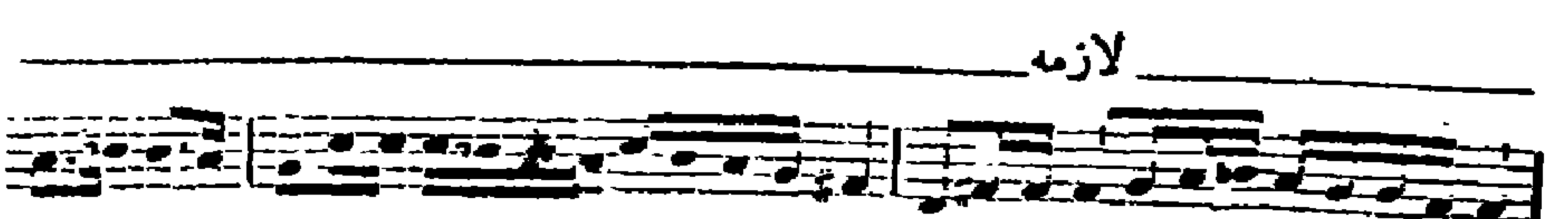












سلوا قلبى (١)

مقدمة

قل سلو

ما ج لل ع لا ل ع ل با تا و لا س دات غ بي

لازمه با تا ع هو ل ل

رت هلف لازمه بن وا ص ذو ث دوا ح قل ل أيس و

الدنيا أرزاق
تلحين محمود الشريف - مقام حجاز كار
تأليف عبد الفتاح مصطفى

الدنيـــــا أرزاق قســـمها الخـــلاّق
لا بجهدك تتســـــاق ولا بعراك وخنـــــاق
سبحان الرزاق سبحانـه سبحـــــان الـــــرزاق
الدنيـــا إيه لك فيـــها اللى خلقها يســـويهـــا
فتره ومقسوم نقضـيهـا ومسيرهـــا لفـــــراق
الراضـــى يعطـيه ربـه والساخط تعبان قلبـــه
وحســـابه مزوّد غلبـه ومخـــليه مـــيت داء
الدنيـــا لما تعاكسك خـــليها وعدّل نفسك
تلقاها صبحت أســـلك وتدوقـــها وتنـــداق

الدنيا أرزاق



قرآن ربى
تأليف ولحن أحمد خيرت

قرآن ربى قرآن ربى هدى ونور لكل قلب
تشيع آياته الوئام وتبسط الصفو والسلام
وكل ما يصلح الأنام دعا إليه قرآن ربى

□□□

محمد جاء بالرسالة يسبح الله والجلاله
فبدد الكفر والضلاله بما حواه قرآن ربى

□□□

قرآن ربى للناس بشرى ورحمة للعباد طرا
وفيه للمؤمنين ذكرى وفيه يسر قرآن ربى

□□□

يطهر النفس بالسجود للبارىء المنعم الودود
خير الدساتير فى الوجود وخير نهج قرآن ربى

قرآن ربى

المسئولية

تأليف صلاح جاهين - تلحين كمال الطويل

غناء عبد الحليم حافظ

المجموعة:

أديك أهه خدت العضوية   وصبحت فى اللجنة الأساسية
أبو زيد زمانك وحصانك   الكلمة والخدمة الوطنية
هلا هلا لله هلا هلا لله   الف ما شا الله
ورينا يلا حتعمل إيه   دى مسئولية

المطرب:

دى مسئولية عزيزة عليه   معزة الروح والحرية
معزة العسكرى لسلاحه   واكتر، لكن أنا ايه وحديه

المجموعة:

ما فيش أنا فيه احنا يا صاحبى

المطرب:

أنا وانت وهو وهيه   علينا نعمل الاشتراكيه
من كلمة حلوة للقمة حلوة   وبيت وكسوة
وناس عايشين.. آدى القضية

ما فيش محال والعزم معانا   والعلم بينور دنيانا
والفكر بيحدد أحلامنا   قدامنا شايفينها وشايفانا
شايفين رايتنا فى حضن النسمة   مرفرفه بستاشر نجمة
على مدينة عربية   ما أعرفش من أى الأقطار
صناعة كبرى.. ملاعب خضرا   تماثيل رخام ع الترعة وأوبرا
فى كل قرية عربية

دى ما هيش أمانى... وكلام أغانى.. دا بر تانى

قصادنـــا قريـــب يـــا معداويـــة

المجموعة:

أديـــك أهـــو خـــدت العضويـــة

المطرب:

أحلـــف بقرآنـــى وانجيـــلى بهـــدف عظيـم دائمـــا يناديلـــى

بالمعـــــــركة وســـــهرها بالقـــــــاهرة وقمرهـــــــــا

بالقاهـــرة اللـــى مـــا حـــد قهرهـــا

أحلـــف بكـــل بطـــل فـــى عمـــل بالفـــــلاحين.. بالعمـــــــال

بالفـــن اللـــى بيدينـــا أمـــــل وبالجنـــود علـــى كـــل حـــدود

وبالميثاق اللى جعلته مناري ودليلى

أحلـــف بكـــل صبـــى وصبيـــة بعيونهـــم الحـــلوة العربيـــة

بجمـــال وجـــرح قديـــم فـــى جبينـــه

أحـــــلف واعاهـــــد أعيـــــش مجاهـــــد والـــرب شـــــاهد

إنـــــــى أميـــن ع المسئوليـــة.. نحـــــــلف ســـــــــوا

نحلـــــــف ســـــــــوا

نحلـــف يميـــن باللـــه تعـــالى نحلـــف بقوتنـــا الفعالـــة

الاتحـــاد الاشتراكـــى العربـــى نـــختاره مبـــدأ ورسالـــة

ومسئوليـــــــــــــة

ومسئوليـــــــــــــة

المسئولية (٤)

RAL..

FIN

المسئولية (٣)

المسئولية (٢)

المسئولية (١)

راجعين

تأليف نبيلة قنديل/ تلحين على إسماعيل

رايحيـــن.. رايحيـــن شايلين فى إيدنا سلاح
راجعيـــن.. راجعيـــن رافعيـن رايـات النصـر
ســالميــن.. ســالميــن حـــالفين بعهـد الله
نادريـــن نادريـــن واهــبين حياتنا لمصـر
باسمــك يـا بـــلدى حـــلفنا يـا بلــدى
بجيشــك وشعبـــك نـــرد التحـــدى
بأرضـــك وزرعـــك وشمســك وقمـــرك
بشـــعرك ونغمـــك بنيلــك وهرمـــك
بدمـــى أفــــادى واصـــد الأعـــادى
وافـــدى بروحـــى عـــيونـك يا مصـــر
رايحـــين .. رايحـــين
بشرفـــك يا بلـــدى وعـــزة كرامتـــك
يــا غاليــه دا حقـك أمانــة فــى رقبتـــى
بحبـــك وسحـــرك بخيـرك وكرمـــك
بنخلـك وطرحـــك بصبـرك وسهـــرك
فــى صحـوى حنـادى وفــى استشهـــادى
سجـــل نشيـــدى ف تاريخـك يـا مصر

راجعين



الفصل الخامس

الأسلوب الزخرفى

الغنـاء بالعـين والحـاجب

داود حسنـى
زكريا الحجاوى
محمـد فـوزى
منيـر مـراد
بليـغ حمـدى
علـى إسماعيـل

للغناء دور ترفيهى يزيل الوحشة، والهموم ويعبر عن آمال الشعوب فى بلاد العرب وأحلامها، وأحيانا يكون له دور إعلامى فيعلن عن حدث اجتماعى فرح أو حزين.

وقد سـجلت أغانى المصريين كل الأحداث التى يعيشـونها فى الأعياد فغنوا «يا برتقان أصفر وجديد.. بكرة الوقفة وبعده العيد».. «يا برتقان أصفر وصغير.. بكرة الوقفة وبعده نغيّر».

أغانى فولكلورية

وشـهر رمضان يحظى بعدد هائل من الأغنيات الفولكلورية مثل «وحوى يا وحوى.. أيوحه.. بالأحمر.. أيوحه.. بالأخضر أيوحه».

وعندنـا أغانى لألعـاب الأطفال مثل «على عليـوه.. ياللى ضرب الزمـيرة.. ياللى.. ضربها حربى.. نطت فى قلبى.. ياللى.. قلبى رصاص.. ياللى.. أحمد رقاص.. ياللى رقص على مين.. ياللى.. على شاهين.. ياللى.. وشاهين مامات.. ياللى.. خلّف بنات.. ياللى .. خلفهم تسعة.. ياللى.. وجهنم لاسعه.. ياللى».

وعندنا أغانى الحب والوجد والهيام منها «يا ناس أنا دبت دوب الملح فى الميه» و«أنا كل ما اقول التوبة ترمينى المجادير» و«إسـنا وكوبرى إسنا».. «عطشان يا صبايا دلونى على السبيل».. «قولوا لعين الشمس ما يحماشى إلا غزال البر صابح ماشى».

كان أصل لحن «قولوا لعين الشـمس».. ومن تسجيلات أحد المطربين ١٩٠١ والكلمات كانت ركيكة تقول:

يا بنت يا بيضة وجننتينى.. جبتى النبيت الأحمر وسكَرتينى.. شوف المحاسن شوف.. لو كان معايا المال يملا الكيلة.. لاعمل على شط البحور ضليلة.. واجيب الخمور واسكر تعالى يا عنيه..

وسجل اللحن مرة أخرى المطرب زكى مراد على إسطوانة، وكان اللحن يتردد فى أماكن تجمعات المصريين لحلاوة اللحن وبسـاطته، أمـا الكلمات فهى ركيكة أيضا وتتعـارض مع القيم والآداب، وجرت محاولات لتغيير الكلمات والاسـتفادة باللحن الجميل، ثم كتب الشاعر عبد الفتاح مصطفى عليه كلمات وقدمتها الفرقة القومية للفنون الشعبية فى تابلوه شعبى راقص.. تقول الكلمات..

قولـوا لعيـن الشمس ما تحماشـى
ألا غـزال البـر صابـح ماشـــى
نـادت عزيزة قلنا جايلك يونـس
فوق الفرس الأبيض مسافر تونـس
والحُـر عـن قلبـه مـا يستغناشـى

نادت جميلة قلنا جايلك طاير

فوق الفرس الأحمر يرق يا جزاير

والحُر عن أصله ما يستغناشي



نادت له ليلى م العراق من شرقي

شد الفرس الأشهب وطاير برقي

والحُر دمه الحر ما يهداشي

نادت له بلقيس من جبل جواني

شد الفرس لادهم طريقه يماني

والحر يفدى بروحه ما تغلاشي



وكتب الشاعر مجدى نجيب أغنية تضمنت عبارة قولوا لعين الشمس ما تحماشي لحنها بليغ حمدى مستعينا بمطلع اللحن الفولكلورى وأدتها شادية، وأضاف بليغ من عندياته باقى كوبليهاته.

وأكثر ما يفرح المصريين فى حفلات الخطوبة وأفراح الزواج هى «الزغرودة» المتحدث الرسمى باسم الفرح تنطلق لتبعث النشوة فى القلوب وتعلنه للمجتمع وتتلوها الأغانى والاشتراك فيها لا يقتصر بالضرورة على أهل العريس أو العروسة إنما هو واجب تسعى إليه الفتيات من الجيران وربما المارات فى الطريق.

تحمل أغانى الأفراح فى مصر غالبا طابعا جنسيا وبعضها يحمل تلميحات وصفية صريحة لأماكن حساسة فى الجسد ربما بغرض تهيئة الجو للعروسين، وتحمل هذه الأغانى فى أحيان كثيرة تغنى بالفخر وبالشرف وفرحة الأهل بأن ابنتهم رفعت راسهم بحفاظها على بكارتها.

من أغانى الأفراح فى الفولكلور المصرى «هوه اللى خطبها.. هوه اللى نقاها» «حط الميّه وخدها.. على حَمار خدودها» «قولوا لابوها يقوم بقى يتعشى»..

وتحمل أغنيات الفولكلور إتهام الفلاح بأنه فقير، وتحلم بالأفندى الموظف الميرى «يالفلاح. ويالفلاح. ما يحبكش أقعد وارتاح».

وأغنية أخرى «والله إن جانى الفلاح لاقول له يا مرحبا.. وادخله المحمَه يزيد المحلَبه.. والله إن جانى الأفندى لقول له يا مرحبا.. وادخله الأوضه يزين المرتبة». «والمحمة» هى الفرن «والمحلبة» هى قدرة الفول.

وتحمل الأغنيات الفولكلورية أحيانا لمحة رومانسـية فـى أغنيات يتحدث عن الحمام كرمز للحـب والحبيـب، مثل «آه مـن حمامي يا أمه.. آه م الحمام الغيّه رفـرف على البنيّه. لاغيته بطرف عينه ولا غاني ورد عليه. شال الحمام.. حط الحمام.. ترجم حياتى».

وفى أغنية أخرى يقول الفولكلور «للحمام الحب.. ليه يا جيرانى بترموا.. للحمام الحب. ولا لحد الا لما حب ليه يا جيرانى بترموا».

وفـى صعيـد مصر يغنون فولكلوريات فـى موضوعات كثيرة منها الـزواج والختان والموت وهبوب الريح.

ولم تترك أغنيات الفولكلور مناسبة لم تتعرض لها فهى تعبر عن كل ما يمكن أن يعيشه الإنسان المصرى من لحظات سـعيدة أو تعيسة فى مراحل الطفولة كأغانى الحمل والولادة والمهد والتهنين والختان ولعب الأطفال،وفى مرحلة الصبا والشباب هناك أغانى الحب والزواج والاختيار والموافقة والخطوبة والشبكة وتجهيز الشوار والحنة وكتْب الكتاب والدخلة والزفة الصباحية وأغانى العمل الفردية والجماعية وأغانى الأعياد الدينية مثل ليلة عاشـوراء والمولد النبوى الشريف وموالد أولياء الله الصالحين ومناسبة شهرى رجب وشعبان وشهر رمضان وعيدى الفطر والأضحى والحج وأغانى المراثى والبكائيات مثل عديد المرضى والأطفال والشباب والرجال وموتى الحوادث.

والأغنية الفولكلورية هى الأغنية المتوازنة وهى من إنتاج الشـعب، نماها وطورها وتناقلها من جيـل إلى جيل، ظل يحذف ويضيف ويعدل فيها حتى وصلتنا بشـكلها الحالى، وهى بسـيطة التركيب سلسة يدور لحنها حول عدة درجات موسيقية وأحيانا يتكون من درجة واحدة مكررة، وحتى لو زادت الدرجات الموسيقية فيها فهى لا تزيد عن خمس درجات وهى لا تنسب لا لمغنى ولا مؤلف ولا ملحن.

وأغانـى الفولكلور من الناحيـة اللحنية نوعان، أغانى مقيدة ومحـددة بإيقاع، وأغانى حرة الإلقاء إنسـيابية بلا إيقاع، ومن ناحية موضوعها فمنها ما يرتبط بالطقوس المختلفة والمناسـبات ومنها ما لا يرتبط بأى مناسبة.

فى أداء الأغنية الفولكلورية تنقسم جماعة المؤدين إلى مجموعتين تتبادلان الغناء، وأحيانا يتم هذا التبادل بين الجماعة وصوت منفرد فيغنون المذهب أو المقدمة ويغنى هو المقاطع أو الكوبليهات ثم يردون على كل مقطع بأداء المذهب فى الآلات المصاحبة فهى آلات الطبيعة كالتصفيق أو دق الأرجل أو أدوات بيئية يدق عليها كصفيحة فارغة أو صندوق أو كرسى.

ويوجد فى الأغانى الفولكلورية ما يؤديه الإنسـان منفردا ليسـلى به نفسه أو ما يعرف بأغانى الحـداد عند البدو أو المواويل وما يفضفض به عن نفسـه مثـل العديد ومنها الأغنيات الجماعية

في المناسـبات المختلفة. والتراث الشـعبى كالمنجم يعد أى فنان بخامـات من المعادن والجواهر التي يصنع منها بدائعه. وقد جمع زكريا الحجاوى ملاحم شعبية كثيرة وقدمها للإذاعة المصرية والمسـرح الشـعبى فى التليفزيون والسامر وقدم نجوما فى أداء الألوان الفولكلورية منهم محمد طه وخضرة محمد خضر وفاطمة على وعائشة حسن ومحمد رشدى، وجمع الآلات الشعبية والألحان التى التقطها من المداحين وأدخل عليها تعديلات طفيفة لا تبعدها عن أصلها.

وتخصصت بعض الأصوات المحترفة فى غناء الفولكلور على طبيعته الأصلية ومنهم ليلى نظمى ومن أغانيها فى هذا اللون «إدلع يا رشـيدى» «إدلع يا عريس يابو لاسـه نايلون» «بقته هندى» «ماخدش العجوز انا» «ما اشربش الشاى. لأشرب أزوزه أنا» «ما قولتلك ما تخدهاشى.. ليلى».

وغنت عايدة الشاعر «كايده العزال أنا من يومى» «وآه يا لمونى» «وجابلك إيه يا صبية حبيبك لما عاد» «الطرح يا بنات» «فالح يا وله».

وغنـت فاطمـة عيد «عشـمتنى بالحلق» «يا بيضة بياضك تكى» «اسـألوها يـا بنات» «لوما ولومايـه» «حاشـكيك للقاضى» «خلى بالك يـا وله خلى بالك» «أمى وابويا ضربونى علشـانك» «التوتو نى التوتو نى».

وفى تراثنا الغنائى عدد هائل يمثل نسبة عالية جدا بين هذا التراث، من الغناء الشعبى الملحن بواسـطة فنان محترف ويؤديه مطربون ترتبط الألحـان بأسمائهم. ومنهم من وصل إلى مراحل لا بأس بها من الثقافة العامة والألحان فى الفولكلور كثيرا ما تكون غير ملتزمة عن التعبير الخالص لمعنـى الكلمـات، ويحدث أحيانا كثيرة أن يتكرر نفس اللحن علـى كلمات متباينة فى معانيها فى الأغنية الواحدة ، وأحيانا يتكرر اللحن فى موضوعات متباينة وصحيح أن الفن يشع أحيانا الفرحة فى حالة الزغرودة وأغنيات الفرح، ويفرض جوا حزينا فى حالات الحزن، لكن ذلك يتم من خلال إلتزام المؤدى لطابع عام حزين أو فرح.

فالألحان التى يؤدى بها الناس أغانيهم التراثية، ألحان زخرفية لا هى تعبيرية ولا رومانسية وبالطبع فهى ليسـت كلاسـيكية تتطلب مواصفات خاصة للمؤدى، وهى تختلف فى ذلك عن الأغنية الفنية التى يكتبها مؤلف معروف ويلحنها ملحن محترف ويغنيها مطرب مشهور، فهناك تغايـر بين الاثنين، وهو اختـلاف فى الدرجه وليس فى النوع إذ إن كلا منهما إبداع يحاول أن يمـزج بين التجرية الفردية والتجربة الجماعيـة أو أن يوحّد بين خبرة الفرد وخبرة الآخرين أو الجماعة فى شكل متعارف عليه تقبله الجماعة أو تقليدى يرتبط بتراثها الذى نشأت عليه.

والفن الخاص يجعل الإبداع أو التأليف خاضعا لقدر من الوعى ويؤكد على أن الابتكار سـواء فى الشكل أم فى المضمون إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق بينما الإبداع الشعبى فيتكيف عادة وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة مع التقاليد واستمرارها.

ويختلف معنى اصطلاح الزخرف في التلحين عنه في الغناء القديم حيث كان يعنى هذا الاصطلاح الزخارف في الأداء مثل أداء العُرب والقفلات والحليات الصوتية.

أما التلحين الزخرفي فيتوقف على درجة التذوق الموسيقي للملحن سواء كان الشعب أم فنانا فرديا والألحان الشعبية أنواع فمنها الأغنية الشعبية المؤقته التى ترتبط شعبيتها بفترة وجودها، ومنها أغنيات المطرب الشعبى المحترف الذى يعتمد على موهبته وقدرته على الارتجال والتلوين وهو مطلوب دائما في الأحياء الشعبية حيث يؤدى للناس الموال الشعبى والملاحم والسير والقصائد ومنهم شعراء ورواة السيرة والملاحم. ومن الأغنيات الشعبية أيضا ما هو تراثى تناولته الأيادى بالتحوير والتجويد، ومنها ما يحاكى الأغنيات الفولكلورية ويتأثر بها.

لحن زخرفي.. على خده يا ناس ميت ورده

وقد لحن داود حسنى (١٨٧١ - ١٩٣٧) أغنيات شعبية بسيطة ببساطة الفولكلور منها «عصفورى يا أمه عصفورى» «الحنة يا الحنة» «يا بنت يا بيضة» «يا مريا» «أدى الخضرة وآدى الميه» «صيد العصارى يا سمك بُنى» «قمر له ليالى» «يا محلا الفسحة فى راس البر» «الحلو نام وعيونه سهرانة» «لما انت حلوة وعجبانى» «ليلة من العمر».

وأغنيات تندرج تحت قالب «الطقطوقة» أى الأغنية الخفيفة بسيطة اللحن والمكتوبة بالزجل من مذهب وعدد من الأغصان (الكوبليهات) وفيها يردد المنشدون المذهب بعد كل مرة يغنى فيها المطرب غصنا.

ولحن طقطوقة «على خده يا ناس ميت ورده» لداود حسنى يظهر طبيعة هذا اللون من الألحان الزخرفية أو الشعبية التى تتسم بخفة الظل واللحن الذى يحاكى ألحان الفولكلور وتم نسجه على نفس المنوال من بساطة اللحن حتى يردده الناس وراء المطرب، وإن اختلف عن الفولكلور فى إعطاء المطرب فرصة لغناء بعض الجمل الأصعب نسبيا.

أغانى شعبية

أنجبت الطبقة المتوسطة في الخمسينات من القرن العشرين جيلا ثانيا من كتاب الأغنية والملحنين المثقفين الذين لم يخرجوا فى الغناء عن الطبيعة الرومانسية المثالية لتلك الطبقة، لكن طبيعة الرومانسية والمثل تغيرت عندهم فصارت ثورية وذات توجه شعبى كجزء من حالة ثورة شملت مصر والعالم العربى بل والعالم الثالث، اتجه الكتاب والملحنون إلى تأكيد الهوية والالتحام بالشعب الذى صار مصدر إلهام رومانسيتهم الحالمة بالعدل وإنصاف العمال والفلاحين مصدر التراث الشعبى.

وصدر كتاب «فى الأدب الشعبى» لأحمد رشدى صالح ليكون إلهاما لشعراء مثل صلاح جاهين الذى استفاد منه كمؤلف للأغانى وكتب أغنيات من نوع «أنا هنا يابن الحلال.. لا عايزة جاه ولا كتر مال.. بحلم بعش أملاه أنا.. سعد وهنا.. يا بن الحلال».

وظهر فى هذا الاتجاه مرسى جميل عزيز كشاعر رقيق بغنائياته التى تفوح منه رائحة مصرية خالصة وافضل عطور الروح الشعبية وأرقها وكتب «كمبه محنى» «رمش عينه» «الحلوة داير شباكها» «مكاحل.. مكاحل» «يا اسمر يا جميل يابو الخلاخيل.. ياللى المنديل راح ياكل من حاجبك حته» «جلاب الهوى» و« بيت العز يا بيتنا» و«شباكنا ستايره حرير» وغيرها.

ونزح إلى القاهرة فى الستينات من القرن العشرين بعض الموهوبين فى كتابة الأغنية فكانت غنائيات عبد الرحمن الأبنودى وعبد الرحيم منصور وغيرهما إضافة للأغنية.

وظهر الإبداع الشعبى فيما لحنه محمود الشريف مستلهما فى بعضه الفولكلور والبعض الآخر تم نسجه على منواله مع خضوع واضح لوعى الفنان وإضافة وتحوير فنى يعتمد على درجة عالية من الذوق فى اختيار الجمل اللحنية التى تلقى استحسانا من المستمعين.

والأغنيات الشعبية هى زخارف لحنية تتطلب ثقافة غنائية شعبية من الملحن تساعده على الاختيار لعمل تركيبة مبهرة تعجب السامعين وهى عملية ليست بالسهلة ذلك أن الفنان لا يجد المفتاح الذى يدله على اتجاه لحنى لأى أغنية بسهولة والمعانى التى تحتويها مثل هذه الأغنيات غالبا ما تكون استاتيكية غير متحركة وتتركب من عدة جمل غزلية تتيح للملحن اختيارات كثيرة للتعبير عنها، ويمكن أن يضع لها أكثر من لحن فى نفس الكلمات.

وقد أتيحت لمحمود الشريف الفرصة للاطلاع على الفولكلور المصرى و«الغناء الشعبى» فهو اسكندرانى المولد والنشأة وبلديات سيد درويش الذى غنى الشعب وراءه كل ألوان الغناء المصرى الشعبى من «سالمة يا سلامة» إلى «يا عزيز عينى أنا بدى أروح بلدى».

ومن حسن الحظ أن التحق محمود الشريف فى بداية مشواره الفنى بإحدى الفرق الغنائية الجوالة، التى جابت أقاليم مصر ومعها كان يغنى ويستمع إلى ما يغنيه الناس فملأ خزانته من ألحانها، وظهر ذلك فى ألحان له منها «يابو العيون السود» «ياللى جمالك زين» الذى نسجه الشريف على لحن فولكلورى دينى تقول كلماته «كيف العمل يا أحمد يوم طلعة المشهد.. كل الأنبيا تشهد.. إنك رسول الله».

أما الأغنيات الشعبية التى لحنها محمود الشريف وقد تأثر فى ألحانها بالفولكلور المصرى تأثرا غير مباشر فهى كثيرة منها «أوصفولى الحب» «بايعنى والا شارينى» «بتسألينى بحبك ليه» «رمضان جانا» و«يا خال أنا خالى» من أوبريت «قسم» وغيرها كثير.

وأظهـرت تراكيب الألحان فى الأغانى التى لحنها محمد فوزى حيث البسـاطة والصدق من أغانيه الشعبية التى اختزن منها الكثير فى طفولته وصباه التى قضاها فى قرية كفر جندى إحدى قـرى مدينـة طنطا وهى مركـز ثقافى مهم فى دلتا مصر نظرا لوجود ضريح العارف بالله السـيد البدوى والذى يعتبر يوم مولده مهرجانا غنائيا شعبيا كبيرا كل عام.

من الأغنيات البسيطة التى لحنها محمد فوزى «أنا قلبى ضاع يابنات» و«أنا بنت حلوة» وهما لشـادية و«يا أعز من عينى» لليلى مراد «سـاكن فى حى السـيدة وحبيبى ساكن فى الحسين» لمحمد عبد المطلب «صلوا ع النبى» لشكوكو «آه يانا منك» لشريفة فاضل، و«غنى بصوته ألفين ما شا الله..» «أى والله أى والله» «حبيبى وعينيه».. «طير بينا يا قلبى» «الشوق..الشوق» والله والله يا حلو زمان «مال القمر ماله» وغيرها.

لحن زخرفى.. حبيب حياتى

أغنية «حبيب حياتى» كتبها حسين السيد ولحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «دليلة» عام ١٩٥٦، والكلمات تعبر عن سـعادة المحب بعد أن صادف الحبيب، ومع ذلك استهل كمال الطويل لحنه بمقدمة موسيقية درامية من باب التشويق.

وقـد عولجت هذه الدرامية بالهارمونى فأعطاها ثراء وجاذبية. أما الجملة الوحيدة فى المقدمة الموسيقية فقد هجمت بلا مقدمات وعلى إيقاع حى نشيط.

ويغنـى عبد الحليـم المذهب فى جمل تعهـد الملحن تقطيعها إلى أجزاء صغـيرة غير مكتملة «حبيـب حياتى اللى آهاتى.. بتغير عليه.. من رمـش عينيه». وكان قادرا على تلحين كل هذه المقاطع متصلة فى شكل جملة متصلة وذلك أقرب إلى تصوير المعنى الذى كتبه المؤلف.

تتكرر الجملة الموسيقية الأساسية بعد المذهب لتمهد لغناء الكوبليه الأول ويعود الملحن لتقطيع الجملة مرة أخرى «كانت النجوم أقرب.. من فرحتى بلقاه.. خفت الأمل يهرب.. تانى واجرى وراه.. كلمته.. وحايلته..وعرفته من صورته».

إن جنوح الطويل لتقطيع الكلمات والجمل، على رغم أنه بعد عن تصوير المعانى التى احتوتها كلمات المؤلف إلا أنها أكسبت اللحن حيوية وجاذبية.

وتخلص اللحن فى الكوبليه الثانى والأخير من التقطيع فقد مهد للحن الكوبليه بجملة صغيرة وبسـيطة ومعالجـة هارمونيا، وعلى إيقاع فلاحى، ليكسـب اللحن طعمـا مختلفا قبل أن يعود للتقطيع مرة أخرى فى جملة «عاهدونى.. وخدونى».

أما قفلة اللحن فقد جاءت مختلفة عن مسـاره لكنها تتواصل مع المقدمة الدرامية لها، وظهر

فيها صوت آلة «الكورنو» التى تصور الغموض والغروب ليؤكد أن المقدمة الدرامية كانت مقصوده من اللحن وليست رمية بغير رام.

ويغلـب الطابـع الزخرفى على لحن الأغنية. وقد أكد ذلك صـوت المطرب عبد الحليم حافظ الذى عرف بالاعتماد على الإحســاس المركز والعاطفى فـى أدائه على رغم قدراته الصوتية التى كانت تمكنه من الغناء الكلاسيكى الصعب.

وعلى رغم أن بليغ حمدى اكتسب شهرته الواسعة من ألحانه لأم كلثوم وعبد الحليم حافظ إلا أن ذلك كان يمثل مرحلة متقدمة فى تاريخه الفنى، الذى اتجه فى نهايته إلى الفن الشعبى.

كان بليـغ يردد حكمة فنية أدبية هى «أساسـك.. تراثك» وحتـى نصل إلى العالمية فى الغناء يجب أن نلتزم ونهتم بفننا المحلى وهكذا وصل أديب مصر نجيب محفوظ إلى جائزة نوبل.

كان يستمع إلى ألحاننا الشعبية والفولكلورية، وموسيقى شارع محمد على، فيحفظها ويدرسها لتظهر فيما بعد فى نغماته بشـكل مباشـر أو غير مباشـر، وحتى الجمل الموسـيقية كان يلعب تنويعات عليها لتكون موسيقى اللزمات فى الأغنيات التى يلحنها.

وكثيرا ما قدم بليغ ألحانا تتضمن جملا فولكلورية مباشـرة مثل «آه يا اسمرانى اللون حبيبى يا اسمرانى» «قولوا لعين الشـمس ما تحماشـى» «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه» «ميتا أشوفك يا غايب عن عينى» «ما رمانا الهوى ونعسنا واللى شبكنا يخلصنا».

وفى أحيان كثيرة قدم بليغ حمدى ألحانا يحسـبها المستمع فولكلورا من بساطتها ومحاكاتها لهذا الفن الشعبى. وظهر ذلك فى ألحانه «عدوية» «الهوا هوايا» «يا غزال اسكندرانى».

لحن زخرفى.. سواح

وأغنية سواح التى لحنها بليغ حمدى لعبد الحليم حافظ جمعت بين الفولكلور وشبيهه، بدأ اللحن بموال صغير أو هو جملة أدليب لها طابع عاطفى، ثم يغنى بمصاحبة الإيقاع «الصعيدى» بلحـن بسـيط «إن لقاكم حبيبى سـلمولى عليه» ويـرد عليه الكورال بنفس الجملـة لكن باللحن الفولكلورى المعروف لها ومن طبقه أكثر حده من تلك التى غنى منها المطرب الذى يسـتلم بدوره منهم الخيط ليغنى قفلة سهلة مفتوحة على نغمة مرتفعة.

وبدون لزمة موسـيقية يسترسـل المطرب فى غناء سـردى زخرفى غير مرتبـط بتصوير معنى الكلمات، ولا يحتاج فى أدائه إلى إمكانيات صوتية عالية، وينكسـر الإيقاع بسـكتة موسـيقية وسـحبه نغمة فى كلمة و«سـنين» بعدها يواصل السـرد فى جملة أكثر حدة تنهى بسحبة نغمية أخرى فى كلمة «منين» ليعود للتسـليمة «إن لقاكم حبيبى سلمولى».. الفولكلورية ليغنى الكورال الجملة الملحنة فى شكل شبه فولكلورى.

وبعـد لزمة موسـيقية إيقاعية يزينها صوت الناى بجملة شـعبية بمصاحبة آلـة القانون، يغنى المطرب فى شـكل نداء!! «يا عيونى» والنداء من الناحية التعبيرية فى هذه الكلمة له طعم غريب لكنه لحنها من باب الزخرف والحلاوة الغنائية، ويستمر السرد الغنائى الإيقاعى إلى السحبة النغمية فى آخر كلمة من الكوبليه الثانى «وسـنين» وهى بداية الجملة المرجعة للتسـليمة «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه..» بشكلها الفولكلورى. وشبه الفولكلورى، لينتهى اللحن بقفلة موسيقية مسرحية.

إنه لحن زخرفى يخضع لذوق الملحن فقط فى اختيار جمل لحنية بحسب نجاحها باستساغة المستمع إليها بصرف النظر عن مدى تطابقها لمعانى الكلمات ومنطقيتها.

أغانى الإبهار السمعى

فـى الأصل، فن الاسـتعراض فن بصـرى.. يعنى الغناء لإمتاع العـين.. عينى عينك ويمكن أن تكون الاسـتعراضات سمعية. وقد أضاف العلم خطوطا موسـيقية للميلودى من أجل الإبهار السمعى أيضاً.

أما الأغانى «الأكابيلا» التى لا تصاحبها آلات موسيقية وتبهر سامعيها ليس على جرأة الملحن على الاستغناء عن المصاحبة الموسيقية ولا لأنها شكل للتحدى لما هو مألوف فى الغناء، إنما لأنها تحتاج إلى دراسة لعلم الأصوات البشرية، طبيعتها.. ومساحاتها.

ظهرت أغانى «أكابيلا» فى القرن السادس عشر كشكل من أشكال الموسيقى الدينية التى تكتب للأصوات البشـرية وحدها بدون الآلات وتغنيها المجموعة، أول من لحنها الإيطالى بيير لويجى بالسترينا (١٥٢٦ - ١٥٩٤) الذى قضى حياته فى خدمة الكنيسة فى تأليف الموسيقى الدينية.

ثم ظهرت المدرسة الفلمنكية التى وضعت نصب أعينها تهذيب هذا اللون ونقاوته من الحذلقة والإغراق فى اسـتعمال الخطوط الموسـيقية الإضافيـة أى الهارمونـى والكونتربوينت، واهتمت بالصوت البشرى فقط فجعلت منه أداة للتعبير الكامل، وأصبحت الأكابيلا تعتمد على الهارمونى المدروس لا لمجرد وجود أصوات متوافقة بالصدفة.

وكانت فى إيطاليا مدرسـتان لغناء الأكابيلا مدرسـة روما التى أسسها أحد تلاميذ بالسترينا ومدرسة أخرى فى مدينة البندقية تظهر فيها فخامة الفن الإيطالى الذى يتجلى فى هذه مدينة المبهرة العريضة.

وفـى الغناء العربـى لايوجد غير تجربة واحدة لغناء الأكابيـلا قدمها محمد فوزى فى أغنية «كلمنى.. طمنى» فى فيلم «معجزة السـماء» ١٩٥٦ شـارك بالغناء فيهـا مجموعات الكورال من الجنسين ومن كل الطبقات الموسيقية من السوبرانو إلى الباص. إلى جانب محمد فوزى.

إنه استعراض سمعى بالصوت الآدمى أجمل الآلات الموسيقية على الإطلاق.

أغانى الإبهار البصرى

أما الاستعراض البصري، فإن الرقص بأشكاله يصبح أهم عناصره، فالعلاقة بين فنون الرقص والموسـيقى علاقة تاريخية تسـجلها الحضارات القديمة والحديثـة. فالرقص حركة جمالية فى المكان، والموسيقى حركة جمالية في الزمان. كما أن الرقص ترجمة للحن والإيقاع وهو فى تعبيره وسـرعاته ونبضه مماثل لما فى الموسـيقى من طابع وسـرعة وإيقاع وهو بالنسبة للمشاهد ازدواج لحاستى البصر والسمع ليتكامل التجاوب البشرى مع التعبير الفنى بوسائل متعددة التأثير.

وفى العصر الحديث مرت علاقة الرقص بالموسيقى فى مرحلة جديدة تتناسب مع فكر وحركة العصر، مرحلة تسـودها الإصلاحات والتجديدات والصراعات، وأصبح الرقص بناء على ذلك ذا أثر عميق على الموسيقى.

وتختلف علاقة الموسيقى بالرقص فى العصر الحديث عنما كانت عليه فى القرن التاسع عشر عندما كانت موسيقى الباليه بالضرورة فى خدمة الرقص وتصميماته وحركاته وسرعاته وتشكيلاته وسائر متطلباته.

كانت الموسـيقى تكتب بناء على طلبات مصممى الرقصات وكان معظمهم لا يعلمون شـيئا عن فن الموسـيقى فى الوقت الذى كان المؤلف الموسـيقى يضطر لدراسـة الحركة الراقصة ليترجمها إلى إيقاع موسـيقى يرتبط برقصة بولكا» أو «جالوب» أو «مازوركا» وحتى موسـيقى الباليه التى كتبها تشايكوفسكى والتى تعتبر ذات جمال موسيقى نادر واستثنائى، كانت تخضع فى كتابتها لتعليمات مصمم الرقصات وكان يعرف باسم «كوربوجراف».

وفى أوائل القرن العشرين. سافرت الأمريكية إيزا دورا دانكان وكان عمرها ٢١ سنة إلى أوربا وعرضـت فنون رقصها المتحرر من التقاليد القديمة فرقصت حافية القدمين وبدون الزى التقليدى للرقص، وتحركت على المسرح مندمجة مع الألحان التى كانت تنتقيها من موسيقى كبار المؤلفين، وبذلك ابتكرت وسـيلة جديدة لدمج موسيقى جيدة عميقة مستقلة فى تعبيرها مع حركات رقص معبر يندمج مع الموسـقى دون أن يخضعها له. ثم تبعها فى ذلك كثيرون. وهكذا بدأ تيار جديد يتماشـى مع التطور الدائم فى الحركة الموسـيقية الحديثة المعاصرة ولا تقيد التطور الموسيقى فى شيء بل على العكس من ذلك يستفيد فن الباليه من كل جديد يطرأ على الموسيقى.

وهكذا بدأ الرقص يؤثر فى الموسـيقى ويعكس كل منهمـا قيمه الجمالية على الآخر، فاتجها إلى آفاق جمالية واحدة واكتشـافات جديدة فى مجالات الأسلوب والقالب والإمكانيات السمعية البصرية المشتركة فى الحركة الدرامية .

وإذا كان الرقص هو علم تخطيط الحركات الجسمية ووسيلته الحركة والكلمة هى وسيلة الشعر، فإن الإدارة تتحكم فى الجسم لتكوين تشكيل فنى فإذا كان هذا التشكيل فكريا أو فلسفيا كان الرقص فولكلورا من إبداع الشعب أو شعبى يحاكى الوفلكلور ويعبر عن مضامين قومية خاصة، أما إذا كان التشكيل الفنى عن موضوع جمالى فقط فقد يعزز ما نسميه بالرقص الشرقى أو belly كما يسميه الغربيون.

والرقص بمعناه الأول والذى يكوّن تشكيلا فنيا فى موضوع فكرى أو فلسفى، فن فرعونى وجد على جدران المعابد، وعندنا موروثات شعبية مرتبطة بآداب وأساطير بالرقص من أسطورة «إيزيس وأوزوريس» إلى حدوتة «حسن ونعيمة» وكذلك من الفن القبطى والفن الإسلامى.

ويسجل الرقص عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا وربما يكون موضوع الزواج أكثر الموضوعات التى عبر عنها المصريون بالرقص فى تابلوهات- نقلتها الفرق الفنية مثل «أفراح بلدنا» «الزفة» «فرح فلاحى» «فرح شرقاوى» «الزفة البورسعيدى» «فرح سيناوى» «فرح عرايشى» «الحنة السويسى» «أفراح النوبة» وتعليم الرقص صورة للثقافة الخاصة بكل بيئة فى مصر.

والموالد مادة ثرية للرقص فى محافظة الغربية حيث يوجد مقام العارف بالله السيد البدوى وتنتشر رقصات التنورة «الدراويش» وعادة «الذكر» «الشخاشيخ» «عرايس المولد» وفى مطروح رقصة «سيدى العوام» وفى بنها فى محافظة القليوبية «الشيخ بركات» و«حمّص وحلاوة» وفى الإسكندرية «مولد أبو العباس» و«النقرزان» و«السكاكينى» و«المرايا» وفى صعيد مصر تنتشر رقصات التحطيب وهو ١٦ نوعا باختلاف ما يوجد منه فى بيئات مصرية أخرى وفى الصعيد أيضا رقصات «الرحيّة» و«العصا والخيرزانة» و«البط العباسى» و«الحصان».

وقد بدأت مصر تهتم بالرقصات الشعبية أو الفن الشعبى الحركى منذ ثورة ١٩١٩. فظهرت حركة ثقافية تهتم بالتراث الشعبى ضمن حركات التنوير التى ظهرت فى مصر وحمل لواءها فنانون ومفكرون ومثقفون من أمثال سيد درويش ومحمود مختار وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم.

وأكدت ثورة يوليه ١٩٥٢ نفس الاتجاه، فلما أنشأت مصلحة الفنون وأسندت مهمة رئاستها إلى الأديب يحيى حقى أنتج أوبريت بعنوان «ياليل يا عين» وعرض على مسرح دار الأوبرا ١٩٥٦ ولم يستمر طويلا فقد وقع العدوان الثلاثى على مصر فى ذاك العام.

ويعتبر النقاد هذا الأوبريت بداية نشاط فى مجال جمع التراث الشعبى وتقديمه فى شكل جاد على المسرح.

وحكاية أوبريت «يا ليل يا عين شعبية مصرية جمعها توفيق حنا أحد الرواة بالإسكندرية وشارك الشاعر على أحمد باكثير فى تحويلها إلى أوبريت أخرجه زكى طليمات، وشارك بالغناء

فيــه كارم محمود وشـــهر زاد، أما التعبير الحركى أو الرقص الشــعبى فقــد صممه وأداه كل من محمود رضا ونعيمة عاكف والألحان كانت لعبد الحليم نويرة.

تضمن الأوبريت عدة لوحات غنائية راقصة شـعبية منهـا «اللعب بالعصا» «فوانيس رمضان» «عرايس المولد».

نجح الأوبريت، ففكر محمود رضا فى إنشـاء فرقة متخصصة لتقديم الفن الشـعبى بالاشتراك مع شـقيقه على رضا، وكان محمود قد قدم عدة رقصات فى السـينما، تكونت فرقة رضا ١٩٥٩ من ١٦ عضوا وضمها جهاز الدولة المشرف على الثقافة عام ١٩٦١ إليه وزيد عدد أعضائه إلى ٥٠ راقصا و٦٠ عازفا على الآلات المختلفة بقيادة على إسماعيل.

نزل محمود رضا إلى البيئات الشعبية فى مصر ليرصد حركة فنونها واختلاف الأزياء والأكسسوار والمواد المساعدة فى كل تعبير حركى، مع أنه كان فى مصر فى تلك الفترة مركزا لدراسات الفنون الشعبية. لكنه فضل اللقاء المباشر مع الناس والتفاعل معهم، وكان يسجل مشاهداته وما يسمع من الموسـيقى ليضمن عدم النسيان، وقدم ما جمع من موسيقى إلى على اسماعيل الذى قام بتهذيبها وصاغها فى شكل شعبى رشيق لا تنقصه الشياكة والصدق.

وضع علــى إسماعيل ألحان رقصات «بائع العرقســوس» «المراكبى» «الحجالة» «الشـمعدان» «العُصيان» «العنب» «خمس فدادين» «التوبة» «الشاويش عطية» «زينة البدو» «أرابيسك» «التنورة» و«افراح النوبه».

كذلك لحن على إسماعيل ووضع الموسـيقى التصويرية المعبرة عن البيئة الشـعبية فى الفيلمين الذين قامت فرقة رضا ببطولتهما وعلى رأسها محمود رضا والراقصة الأولى فريدة فهمى وأخرجهما على رضا، وقام بالغناء مطرب الفرقة محمد العزبى.

وفى عام ١٩٦٠ أعلنت مصر عن تكوين الفرقة القومية للفنون الشعبية، واستقدمت لها الخبراء والأجانب من روسـيا لوضع الشـكل الإنسـانى والبنية الأولى. وكان أولهم بوريس رامازين عضو فرقة موسـييف الروسـية ومعه زوجته لارا وأعد التابلوهات التى قدمتها الفرقة فى أول عروضها ١٩٦٣ وكانــت تضم «المناديل» «التــلات عميان» «النوبة» «البحريــة» «العين» «الدروع» «خمس سـتات» «بورسعيد» «الصاجات» «الطرحه» «الإسبته» «الفرعونى» وأضاف إلى العام التالى رقصات «الحجالة».. «الصباحية».. «المماليك».. «الربابة».

ظهر فى تابلوهات رامازين، الوجدان الروسى فاهتم بالشكل الجمالى واقتربت الجملة الراقصة والتكوين النوبى من الباليه الفولكلورى المعتمد على خطوات نوبية، كما استخدم تشكيلات تنتمى إلى ثقافات «أوروبية شرقية» ظهرت فى الحركات العنيفة عند انتظام الشباب فى صفوف، وتتلمذ

على يد رامازن الجيل الأول من أعضاء الفرقةومنهم سامى يونس وحسن خليل وكمال نعيم وسامى زغلول وسمير جابر وفتحى أندراوس وثريا جورج وغيرهم وتلاهم جيل الراقصين محمد خليل ووهيب لبيب وقدموا رقصات «الدحيه» «الزار» «أم الخلول» «البشارية» «الدبكه» «الفرح» «سيوة» «أفراح غزة» «أريحا» «الحصان» «السلام» و«البمبوطية» التى صنعت شهرة الراقصتين مشيرة اسماعيل وعايده رياض وتحولتا إلى ممثلتين فيما بعد.

وتكونت في أقاليم مصر فرق كثيرة للفنون الشعبية تخصصت فى تقديم تابلوهات خاصة تعبر عن ثافة كل إقليم، فرقة البحيرة ١٩٦٤ – فرقة بورسعيد ١٩٦٤ – فرقة ملوى ١٩٦٤ – فرقة الوادى الجديد ١٩٦٧ – فرقة الشرقية ١٩٦٨ – فرقة الإسماعيلية ١٩٦٩ – فرقة الغربية ١٩٦٩ – فرقة القليوبية ١٩٦٩ – فرقة سوهاج ١٩٧٠ – فرقة أسوان ١٩٧٠ – فرقة مطروح ١٩٧٥ – فرقة السويس ١٩٧٦ – فرقة شمال سيناء ١٩٧٩ – فرقة الأنفوشى ١٩٨١ – فرقة الحرية ١٩٨٥ – والأخيرتان فى مدينة الإسكندرية – فرقة القصير ١٩٨٥، فرقة المنصورة ١٩٨٥ – فرقة قصر ثقافة القبارى ١٩٩١ – فرقة قصر ثقافة مصطفى كامل ١٩٩١ – والأخيرتان بمدينة الإسكندرية.

الألحان التى صاحبت تابلوهات فرقة الفنون الشعبية، إما فولكلورية تم جمعها من أفراد الناس، وإما شعبية تحاكيها فى بساطتها وشعبيتها، إنها ألحان زخرفية تعزف فى خدمة التابلوهات الراقصة، ولم تدخل يد الفنان المحترف فيها إلا بعمل لمسات تهذيبية كما فعل على إسماعيل لتابلوهات فرقة رضا وشعبان أبو السعد فى الفرقة القومية فهذا اللون اللحنى هو من إبداع الشعوب التى تراه صالحا ومناسبا لتشكيل فنى لا ينقصه الفكر والفلسفة.

وقد استخدم الرقص الجماعى الشعبى فى تابلوهات غنائية فى أوبريتات ومسرحيات واستعراضات كثيرة. كما ظهر لون من الرقص الجماعى لا يكون مصدر حركاته هو أبداع الشعب أو الفولكلور وانتشر فى علب الليل والملاهى وشارع عماد الدين فى الربع الثانى من القرن العشرين، ثم انتقل إلى الاستعراضات التى قدمتها السينما المصرية وقد أكثرت من إنتاج الأفلام التى تعتمد على التابلوهات الراقصة الجماعية فى شكل أوبريت أو أغنية وهى ألوان تتطلب مقدرة من الملحن الذى يتعرض لها، وقد برع فيها فريد الأطرش فى أوبريتاته للسينما الدرامية، والاستعراضية بالإضافة إلى الأغنيات الفردية والاستعراضية، ومن هذه الأوبريتات «انتصار الشباب» «سندريللا» «فارس الأحلام» «يا عم يا سحار» «بساط الريح» وغيرها. ومن أغانيه الاستعراضية «ماتقولش لحد» «إياك من حبى» «أأمر ع الراس وع العين» «فوق غصنك يا لمونة» «دقوا المزاهر» «يا حليوة» «جرى ايه يا عزالنا» وغيرها.

أما محمد فوزى فهو نجم الاستعراض الأول فى السينما والغناء العربى ساعده فى ذلك امتيازه بلياقة بدنية عالية مكنته من أن يكون راقصا ملحنا للاستعراض، وقد راقص ثلاث راقصات

محترفات من أشهر من تخصصوا فى هذا الفن فى مصر هن تحية كاريوكا فى فيلم «حب وجنون» ١٩٤٨ ، ونعيمـــة عاكف ١٩٥٢ فى فيلم «يا حلاوة الحب» وسـامية جمال فى فيلم «كل دقة ف قلبى» ١٩٥٩ ، بالإضافة إلى تمتعه بدرجة عالية من خفة الظل وإجادة التمثيل وفى الغناء أيضا.. كانت ألحانه تتناسـب مع هذا الفن المبهر فهى قصيرة جميلة راقصة وما أكثر الاستعراضات فى تراثه والتى كان الرقص الجماعى عنصرا أساسـيا فى نجاحها وهذه التابلوهات «الزفة» «الزهور» «إحنا أحباب الليل» «أضحك للدنيا» «مال قلبك مال قلبك» «فين قلبى».

لحن زخرفى.. ويلك ويلك

بالإضافة إلى أغنيات محمد فوزى الاستعراضية التى اعتمدت على قدرته فى الحركة الرشيقة وحضـوره الجماهيرى، وحـواره الغنائى مع المجموعة لحن أغنيات كثـيرة منها «أى والله أى والله» «ويلك ويلك» التى قدمها فى فيلم «ابن للإيجار» وتعكس ملامح الغناء الاستعراضى خفيف الظل عنده فالإيقاع نشيط حى ويظهر خفة ظله فى صرخة «الويل» أما السرد اللحنى فهو منطقى ومتتابع على الإيقاع لا تفصله إلا لزمة موسيقية رشيقة سريعة حية بين الكوبليهات.

وعلـى رغـم أن الموقف الذى يغنى فيه محمد فوزى هـذا اللحن هو تمثيل دور الابن الذى كان تائهـا عن أسـرته، فإن الغناء كان مرحا، بل إنه لحـن موالا ضمن أحداث اللحن غناه على الإيقاع السريع الحى للأغنية وهكذا جاءت معظم الأغنيات التى قدمها محمد فوزى فى أفلامه الاستعراضية.

كان محمد فوزى صاحب موهبة كبيرة فى مجال التلحين الزخرفى والذى صنع منه نجما كبـيرا فى مجال التلحين الاسـتعراضى، الذى يهدف إلى إبهار العـين مع الأذن، أو الغناء عينى عينك.

ولم يترك محمد عبد الوهاب لونا غنائيا لم يضع عليه بصمة ولم يترك أسـلوبا لم يلحن به، وإن كانت ألحانه الاستعراضية أو الزخرفية لا تمثل نسبة عالية فى تراثه العظيم.

لحن لنفســه بعض الأغانى السـينمائية من هذا اللون مثل «انس الدنيـا وريح بالك» فى فيلم «رصاصة فى القلب» و«القمح الليلة» فى فيلم «لست ملاكا» ولحن «الدنيا ريشة فى هوا» لسعد عبد الوهاب فى فيلم «علمونى الحب» ولصباح «الرقص نغم» مع سعد عبد الوهاب فى فيلم «سيبونى أغنـى» ولحن لليلى مراد «أبجد هوز» و«اتمخطرى يا خيل» و«الدنيا غنوة» وكلها فى فيلم «غزل البنات» كما لحن لها فى فيلم «عنبر» استعراض «دوس ع الدنيا» «اللى يقدر على قلبى» «وشارك فيه بالغناء اسماعيل يس ومحمود شكوكو وعزيز عثمان وبشارة واكيم».

لحن زخرفى.. اللى يقدر على قلبى

فى لحن استعراض «اللى يقدر على قلبى» توازن بين الغناء العاطفى الذى تقدمه مطربة كبيرة هـى ليلى مراد والغناء الساخر والتهكمى الذى يقدمه نجوم المونولوج الفكاهى والكوميديانات فـى السـينما، فهى تغنى جملة مسترسلة معبرة «كلام جميل.. كلام معقـول» بينما يعلو صوت الإيقاعات وتتنوع فى غناء الآخرين كعنصر أساسـى من عناصر الاسـتعراضات فى السـينما أو المسرح أو التليفزيون.

وبلغت السـخرية فى هذا الاسـتعراض فى ختام الجملة التى غناها عزيز عثمان، «إن شا الله أكل أنا عيش حاف» والتى انتهت نهاية شـعبية تهكميـة متأثرة بصوت «الدراويش» بصورتهم الساخرة ورد فعلهم عند ذكر أنواع المأكولات أمامهم.

وغلب الأسـلوب الزخرفى فى إنتاج الملحن منير مراد الذى شـغف بالألحان الغربية، ونقل بعض جملها فى ألحانه، وأكثر من استخدام الآلات المستخدمة فى موسيقاها.

لحـن منير مراد لشـادية مجموعة من الأغنيات الاسـتعراضية فى الأفـلام تعتمد على الخفة والجمال والحركة الراقصة وأولها الأغنية التى شـهرت اسمه فى مجال التلحين من أول ألحانه لهـا «واحد.. اثنـين.. وأنا وياك يا حبيب العين» إلى أغانيها «مـا اقدرش أحب اثنين» و«دبلة الخطوبـة» و«مكسـوفة» وغيرها وكلها توضح اتجاهه اللحنى الزخرفـى منذ البداية وهو الاتجاه الـذى تأكـد فى ألحانه الكثيرة بعد ذلك بدءا من ألحان اسـتعراضات التى قدمها فى فيلمه «أنا وحبيبى» و«نهارك سـعيد» ومنها تابلوهات «أين تذهب هذا المسـاء» و«احنا تلاته تلاته» و«أنا متأسف» و«قرب خش اتفرج» و«هنا القاهرة» وقد أعاد تلحين أغنية «أكلك منين يابطه» التى سبق أن لحنها فريد الأطرش لصباح، وغناها منير فى فيلم «موعد مع إبليس».

وضحـى منير مراد فـى كثير من ألحانه الراقصة أو الزخرفية بالمعانى التى تتضمنها الأغنية، مثلمـا فعل فى أغنية «الليل.. الليـل» الذى لحنها على إيقاع «الجيرك الغربى» وكذلك فعل فى أغنيتـى «فـلاح كان فايت بيغنى» و«دور.. دور» لشـريفة فاضل، وكذلـك فعل مع أغنيتى عبد الحليم حافظ «أول مرة تحب» و«بحلم بيك».

لحن زخرفى.. وحياة قلبى وأفراحه

لكن منير مراد صور المناخ العام لكلمات الأغنية فى بعض الألحان ومنها لحنه لأغنية «ضحك ولعب وجد حب» فالموضوع يتناسـب مع أسلوب منير مراد الزخرفى، وكذلك فعل فى لحن عبد

الحليم حافظ «وحياة قلبي.. وأفراحه» وفي هذا اللحن غنى المطرب المذهب في جمل قصيرة راقصة ردده بعده الكورال بمصاحبة الإيقاع «المقسوم» الحي النشيط ولحن الكوبليه الثاني بدون لزمة موسيقية ويتكون من ٣ جمل راقصة تنتهي بسحبة غنائية ليعود الكورال لغناء المذهب، اما الكوبليه الثاني فكان هتافا غنائيا بين المطرب والمجموعة ينتهي بغناء المذهب. أما نهاية اللحن فهي Fade out.

ولحن منير مراد فوازير ضاحكة للتليفزيون.

وفن الفوازير، استعراضي نجح في تلحينه حلمي بكر وسيد مكاوي وغيرهما، ومعظم الملحنين الذين عاصروا مخرج الفوازير فهمي عبد الحميد، لكن فوازير التليفزيون لم تكن كلها ضمن أشكال الفن الشامل، مثل الحلقات التي قامت ببطولتها نيللي الموهوبة في الغناء والتمثيل والرقص بقدر متقارب، أما الفوازير التي قدمتها شريهان فكانت رقص وتمثيل بلا غناء أما ما قدمته شرين رضا ويحيي الفخراني وهالة فؤاد وصابرين فهي تمثيل بلا غناء ولا رقص.

وقد استهوى بعض الملحنين الرقص الشرقي فوضع موسيقى لترقص عليها راقصات السينما المحترفات، وكما لحن منير مراد رقصات لسامية جمال وتحية كاريوكا ونعيمة عاكف ورجاء يوسف ولحن أحمد فؤاد حسن رقصات لنجوى فؤاد التي لحن لها محمد عبد الوهاب رقصة «قمر ١٤» ولحن لها محمد سلطان أيضا إحدى الرقصات.

والإبهار سمعي أو بصري يعني الاهتمام بالشكل، وفي أحيانٍ كثيرة يتم على حساب المضمون وربما على حساب المنطق، فالزخارف تغني لإمتاع العين وخطف انتباهها والتلحين الزخرفي هو غناء للعيون قبل الأذان..

وعندما تؤدي الحركة الجسمية تشكيلا فنيا لا فكر فيه ولا فلسفة ففي هذه الحالة يظهر الرقص الشرقي أو رقص هز البطن كما يسميه الغربيون وقد أنشأوا في أمريكا عشرات المعاهد لتعليمه والتدريب عليه مقابل مبالغ ليست قليلة وذلك أيضا حدث في بريطانيا وإيطاليا ويمارسه البعض في ألمانيا كطريقة للتصوف وتحويل الجسد إلى وسيلة من وسائل التعبير الروحاني.

وقد ظهرت جماعات تدعو لنشر هذا النوع من الرقص في ألمانيا وربما كان ذلك سببا في دفع إسرائيل لتدّعي أن الرقص فن شرق أوسطي وهو إبداع يهودي مثله مثل الموسيقى العربية وهرم خوفو أيضا!!

وارتبط الرقص الشرقي بشكله الحالي باسم راقصات مصريات وبجلسات الإنس وصوت الكأس والطاس ويعتمد على صوت الطبلة، والتخت الشرقي بالطبع المصري حتى ولو كانت الراقصة تركية أو أمريكية أو من ألمانيا.

أغنية زخرفية.. يا حبايبى يا غايبين

ارتبط الرقص الشرقى بغناء المطربين والمطربات من أصحاب القدرات العالية فى الغناء الشعبى وصاحب هذا اللون أغنيات وتابلوهات استعراضية كثيرة، منها ما لحنه فريد الأطرش وشاركه منه بالرقص فيه سامية جمال وليلى الجزائرية، وكان فريد مولعا بهذا اللون حتى إنه وافق على أن يعبر به المخرج هنرى بركات عن كلمات حزينة قدمها فى آخر أفلامه «نغم فى حياتى» حيث ظهرت جماعات من الراقصات الشرقيات ترقصن على أنغام أغنية تناجى الحبيب الغائب وبذلك يكون قد ضرب بمعانى الأغنية عرض الحائط.

أغنيات العبث

حطمت نكسة ١٩٦٧ أحلام الطبقة الوسطى فى مصر، وأتت على قيمها وذوقها، وكرد فعل لهذه النكسة الأليمة ظهرت أغنيات سريالية لا لون ولا طعم لها، وسمعنا «السح الدح امبو» و«سلامتها ام حسن» «وقدقشندى دبح كبشه» «ونار يا حبيبى نار.. فول بالزيت الحار» «حبه فوق وحبه تحت» وانتشرت موجة من الغناء لا هى أغانى ولا مونولوجات فكاهية، جعلت من العاملين فى مهنتى العزف والتلحين من أبناء شارع محمد على نجوما كبارا، صنعوا غناء الهذيان بعينه واتجهوا إلى العبث والسوقية وقد أقبلت عليه الطبقات البسيطة فى المجتمع ثم انتشر ليشمل كل الطبقات ويلوّن الذوق العام.

وتلون هذا الغناء حسب الظروف الاجتماعية «فما أن دخلنا فى الألفية الثالثة حتى انتشرت أغانى السريالية فى السينما مثل «كمننا» وأغانى الأطفال «قول لماما دح» و«بابا فين»؟

ثم انتشرت موجة أغانى «السب العلنى» أو أغانى «غرام وانتقام» فغنى مطرب «من فضلك لو سمحت.. نزل إيدك تحت.. بعد إذنك كده مش صح.. نزل إيدك تحت.. مش أنا خالص اللى ممكن أنكسر».

وغنى آخر «قوم اقف وانت بتكلمنى.. قوم اقف بص لى وفهمنى ولا تتكلم ولا تتألم..وإن غلطت ابقى امشى وسبنى» وغنت مطربة «لو ما رجعتش ليّه بقلبك تانى هنا.. لو ما افهمتش إن الجنة ف حضنى أنا.. مبقاش أنا» وغنى مغنى «وبناقص حياتى معاك. من أمتى وانا باستناك.. ضيعت عمرى معاك بقيلى ايه تانى» وغنى آخر «هيه ناقصاك انت كمان. وعايز منى حنان» وغنى مطرب «ارجعلك.. يعنى حرقة دم.! ارجعلك كل كلامك عايزنى لا..تانى لا.. فيه غيرك أنا عنده أهم». وغنى أيضا «انتى اللى عملت لكل شباب الدنيا قلق.. وعملتى قلوبهم سلسلة

وخلخال ورق.. أول ما شـفتك قلت سـبحان من خلق.. اتفلق نصين عشان يبقى الحلق» وغنت مغنيه «عيب عليك.. دى أقل كلمة.. أقولها ليك»..

ومادام سباق الأغاني يحسمه الابتزال فلا غرابة أن نسمع أغنية «بحبك يا حمار».

إنها زخارف غنائية تفسد الأخلاق وتشيع الخوف في المجتمع وهي أغنيات التهديد والإنذار بسَـمْ البهايم وحرق الغيطان في الريف، إنها زخارف غنائية تضايق السـمع ولا تسر العين. ولا تقل ركاكة عن الأغنيات الإليكترونية السريالية.

الغناء الإليكتروني الراقص

كانـت الموسـيقى الإليكترونية محاولة للوصـول إلى ألوان غير مطروحة لإثـراء المادة النغمية للموسـيقى التقليدية، بدأها جيل جديد قبل الحرب العالمية الثانية بعد أن اكتشـفوا أن الآلات التقليدية قاصرة على إعطاء كل ما يرغبونه من ألوان فاتجهوا إلى «كهربة» الآلات التقليدية وصنعوا البيانـو الجديد Electro– Kord ثم صنعوا آلات إليكترونيـة تعطى أصواتا غريبة وكتبوا منها موسيقى للسينما والمسرح والأوركسترا، وتطورت الاكتشافات العلمية في عالم الإليكترونيات وعلم الصوت وتقدم بناء المولدات الكهربائية. واكتشاف طرق تسجيل الأصوات على شرائط ممغنطة مما ساعد على تنمية التجارب الإليكترونية وقد اكتملت هذه الطريقة وظهرت عام ١٩٥٠.

وأضافـت الآلات الإليكترونيـة أصوات الطبيعة والطيور والأشـياء وأصوات أخرى يقال عنها الموسيقى العفوية مثل أصوات السيارات والضجيج.

واسـتطاع اسـتوديو إذاعة مدينة كولونيا الألمانية أن يسـتفيد من الاكتشاف الجديد في إعادة تسـجيل شريطين أو أكثر على شـريط واحد، وأن يقوم بتسجيل الأشرطة على فترات متفاوتة، ويقوم بتقطيع الشريط الأصلى إلى فواصل صوتية محسوبة ويعيد تسجيل الشريط بطريقة معكوسة أو بسرعات مختلفة وأن يجمع المواد باستخدام بعض الأسس البيوليفونية.

وتحمـس المؤلف الموسـيقى في الغرب للموسـيقى الإليكترونية وكان يربط الثقافة الموسـيقية المتوازنة والتقليدية بالهندسة الإليكترونية، وكان منهم مهندسون وجدوا في ذلك متعة تجعل من إمكانياتهم العلمية وسيلة فنية جمالية.

وظهرت مذاهب متنوعة لتأليف الموسـيقى الإليكترونية أهمها ما تم تسـجيله في نفس مرحلة تأليفه وهو ما يتم تكوينه إليكترونيا على أشرطة ولا يوجد وسيلة للاستماع إلى ما تم تسجيله إلا من خلال الجهاز نفسـه، كما ظهر مذهب آخر ليعزف الألحان حسـب تدوين خاص يشكل لغة جديدة في التدوين الموسيقى وعلى آلات موسيقية إليكترونية.

وعلى رغم أن الموسـيقى الإليكترونية قد أنجزت الكثـير منها إعطاء ألوان لا تتمكن الآلات التقليدية ولا أى أوركسترا أو كورال فى إعطائه، وأن أصواتها دقيقة خالية من الخطأ البشرى الذى يقع فيه العازفون، وأنها تتيح للمؤلف اسـتخدام أصوات من الفضاء الخارجى وأصوات مضاعفـة من بعض الآلات. وتمكنه من التحكم فى الزمن واسـتخدام أسـاليب المعالجة لتعدد الأصوات إليكترونيا إلا أن التطرف والمبالغة قد شوهت بعض الأعمال التراثية وقدتم استخدامها فى البلاد العربية بطريقة تمتع المؤلف ولكنها لا تتفق مع مشاعر وأحاسيس المستمع خاصة أنها انتشرت فى مكان الاستديوهات وعم نشاطها فى أجهزة الإعلام والسينما والإعلانات التجارية التى كان لها السـبق فى اسـتخدامها كما انتشرت فى موسـيقى الأطفال والأساطير وموسيقى الجاز أيضا.

وقد نقل أحد المتخصصين المصريين فى الموسـيقى الإليكترونية صوت ضجيج الشـارع وحول عن طريق الكومبيوتر أصواته إلى نغمات تشـبه السلم الموسيقى استخدمه فى التلحين الإليكترونى يعزفها الحاسـب الآلى بمصاحبة عرض بصرى من الإسـقاطات الضوئية تتناغم ألوانها مع طبيعة سرعة كل سيارة يُسمع صوتها فى الطريق.

ورنين الوسـائط الإليكترونية تعبير عن أحد الفنون الموسـيقية المستخدمة وهى توظف تقنيات التكنولوجيا فى تأليف الموسيقى وهو فن يتدخل فى إبداعه أو تسجيله أو أدائه عدد من الوسائط الإليكترونية تتمثل فى وحدات التسـجيل الرقمى Digital كشـرائط الدات واسـطوانات ضوء الليـزر CD وعـدد من المعـدات الكهربية والأجهـزة الصوتية مثل مكبرات الصـوت والمؤثرات والآلات الموسـيقية الإليكترونية مثل مركب الألوان الصوتية Sunthesizer بالإضافة إلى معدات الصوت القياسـية Analog والآلات الموسيقية التقليدية Acoustic Lnstruments بينما يظل الكومبيوتر مايسترو قائد مجموعة يتحكم فى أوركسترا كامل من الوسائط الإلكترونية المتنوعة.

ورنين الوسائط الإليكترونية يبحث دائما فى إبداع أشكال فنية متجردة وخلق أساليب متطورة فى تكوينات موسيقية غير مألوفة، كما تهتم بابتكار ألوان شيقة لا حصر لها من الضجيج والرنين الصوتى كقيمة فنية كبرى لا غنى عنها إلى جانب اللحن التقليدى.

ويـؤدى هـذا الفن عادة بطـرق غير تقليدية وقاعـات مجهزة تجهيزا خاصـا أو فى الأماكن المفتوحة من خلال السماعات ويمكن عرضها كصورة سمعية منفردة بذاتها أو مقترنة مع الموسيقى التقليدية، وأحيانا يشـارك فى هذا الفن عدة وسـائط فنية متنوعة تبقى الموسـيقى بينهم وسيطا محوريا تدور فى فلكه الوسـائط الفنية الأخرى مثل فنون الكلمة كالشعر والحوار، وفنون الحركة كالأداء التعبيرى والمسرح الشامل.

وانتصرت الأغاني الإليكترونية على ما عداها من غناء، فالتلحين أصبح شيئا سهلا يتحكم فيه أزرار جهاز ثمنه عدة مئات من الجنيهات، أما الكلمات فقد عادت إلى عصر الكليشيهات الغنائية سابقة التجهيز، والتى انتشرت فى أغانى زمن الضعف وفى علب الليل أثناء الحرب العالمية الثانية، فلم تعد الأغنية تتضمن أفكارا قوية أو جديدة كما فعل أحمد رامى وصلاح جاهين ومرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وعبد الرحمن الأبنودى وغيرهم.

ولم يعد الأداء متوقفا على أصحاب المواهب من المطربين إنما هو لكل قادر على شراء كلمات ولحن إليكترونى.

وانتشرت الأغانى التجريدية الخالية من التعبير وإذا عبرت فهوتعبير راقص بصرف النظر عن معانى الكلمات فيها، حتى إن القصائد الغنائية التى رسمت ملامح الرومانسية فى الغناء العربى قدمها كاظم الساهر على إيقاعات «علمنى حبك» «الحب المستحيل» «قولى أحبك» «فى مدرسة الحب» وغيرها.

وهبت عاصفة الكليبات العارية على الموسيقى الإليكترونيه الركيكة، فالإيقاعات «موضة» مثل «السالسا» تتكرر فى كل أغانى الجيل، والمقام ثابت وهو «الكرد» مع أن الموسيقى العربية تتضمن حوالى ١٥٠ مقاما، والشكل الموسيقى، إليكترونى، مصطنع فتسمع أصوات آلات القانون، والناى والعود، والطبلة والرق والدف، كلها أصواتا صناعية تماما مثل الورد المصنوع من البلاستيك.

وقد لوحظ التشابه الكبير بين أصوات الأولاد والبنات فى الغناء، واختفت لهجة الغناء الرجولى الذى كان يغنى منه محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وعبد الغنى السيد وإبراهيم حموده ومحمد عبد المطلب ومحمد قنديل ومحرم فؤاد وعادل مأمون وماهر العطار وهانى شاكر. وقد أصبح غناء الأولاد ناعما ومن طبقات صوتية حادة، واختفت طبقة «القرار» أى الصوت المنخفض وكان لها تأثير عظيم على مستمعى الغناء فى عصره الجميل..

وإمعانا فى الإبهار، وتحصنا بالآخرين، أقبل بعض المغنين على تقديم أغنيات مشتركة بين صوتين من الجنسين أو جنس واحد، ومعظم هذه الأغنية هى أغنية واحدة تم تقسيمها على صوتين.. فلم يراعِ ملحنها فرق الطبقة الصوتية من النسائى إلى الرجالى، بل وربما من أبناء الجنس الواحد ولم يكتبها المؤلف فى شكل حوار أو ديالوج أو هات وخد، كما يشترط فى فن كتابة الديالوج. إنها ساندوتش.

لقد بدأت الأغنيات الإليكترونية بالإعلانات التجارية ذات اللهجة الركيكة فى اللحن والأداء وطبعا الكلمات.. ووصلت إلى الكليبات الضارة التى يتسابق فيها المغنيات فى العرى والابتزال.

وتصبح الموديل فى الصورة أهم من المطرب، وفى كل الحالات لمع اسم الموزع الموسيقى الذى علا فى أحيان كثيرة على اسم الملحن.

أغنية «حبيبى ولا على باله» كلماتها تقول «حبيبى ولا على باله شوقى إليه.. ولا شاغل باله أنادى عليه، وليالى كتير أفكر فيه واحن إليه ولا دارى».

«كفايــه انــه باقله ليلة ويوم.. على طول فى خيالى ومفيــش نوم.. عيونه فيها كلام.. فى ليل خلاب ملا قلبى غرام.. فى أحلى عذاب».

الكلمات لا تتمشــى معانيها فى بعض المواضع مــع المنطق. فمثلا تعبير «بقاله ليلة ويوم» فيه تحديد للزمن واختيار لعدد الساعات زاد فيها الحب والهيام مع أنه سبق وقال «ليالى كتير بفكر فيك» أما تعبير «ملا قلبى غرام فى أحلى عذاب» فيحتاج لتوضيح من المؤلف ليأتى أكثر منطقية فى تركيبة الجملة.

أما الرؤيا الموسيقية للأغنية فاختارها الموزع الموسيقى وقد تضمنت مقطعا من أغنية «راب» ذلك اللون الأمريكى الراقص بلا ميلودى إنما بأداء ريستاتيف.

بعد مقدمة موسيقية إيقاعية يبدأ إيقاع «السالسا» اللاتينى ثم صوت «الطبل الكبير» ثم يتحاور الإيقاعان فى شــكل مهرجان إيقاعات تشــارك فيه «الدهلة» وهى الطبلــة العادية كبيرة الحجم والتى تعتبر أساسية فى فرق الراقصات الشرقيات.

ولحن الأغنية من مقام «الكرد» من جملة واحدة طويلة يغنيها المطرب على صوت الدهلة، ثم على إيقاع «السالســا» تفصلهما لزمة صغيرة تعزفها الوتريات والمقطع الذى غناه منه المطرب من أغانى الراب على رغم أن المستمع اندمج مع جسم اللحن ليظهر المطرب عالميا.

أغنية «ادلع» تقول كلمات المذهب «ادلع يا كايدهم.. خليهم يشوفوك.. علمهم أصول الحس.. اعطيهــم درس بعيونك.. علمهــم بنظراتك.. وايش لون الجمال يكون.. اضحك يللا وريهم أحلى ضحــك وأحلى عيون.. غير حصنك المجنون.. اطلع كل اللحظات شــى.. حرام انت تبادلهم.. عذبهم شوى».

لم أفهــم ما يريد المؤلف أن يقوله هل يريــد أن يعرض حبيبه على أنظار الكل، والمعروف أن المحــب دائمــا يتمنى ألا يرى حبيبه إلا عيناه، فهو يخاف عليه من عيون الناس، ويغار عليه منهم ويسعى لامتلاكه وحده.

كلمات الأغنية ٣٦ كلمة بالتمام والكمال فى شــكل مذهب وكوبلهين أما المقام الموســيقى فهو «البياتى» ولم يخرج عنه مدة الأغنية كلها. بدأ اللحن بجملة موسيقية عزفتها آلة القانون نصفها الأول انســيابى بلا إيقاع (أدليب) بينما نصفها الثانى صاحبه إيقاع «ســنباطى» ويغنى المطرب

كلمة «إدلع» فيتحول الإيقاع إلى شـكل آخر هو «الصعيدى» راقص يضاف إليه أشكال أخرى من آلات الزخرفة الإيقاعية «بركشـن» يتلوها تقاسيم شـعبية لآلة الأكورديون تنتهى بسكتة قصيرة يبـدأ بعدها غنـاء المذهب بمصاحبة آلتى «القانون» و«البركشـن» ويرد الكورال على كل شـطرة يغنيها المطرب بآخر كلمتين فى الشـطرة، بعدها تعزف آلة الأكورديون نصف جملة من نسـيج لحن المذهب ترد بالنصف الثانى آلة «البزق» ثم يعود صوت الأكورديون ليعيد النصف الأول فيرد عليه صوت آلة «الكلارنيت» وهى آلة نفخ غربية.

وكرر المطرب كلمة «إدلع» لتصبح فى معنى «أعد» أو هى للآلات المشـتركة فى عزف الأغنية بإعادة عزف الجملة الموسيقية التى استمعوا إليها.

ولحـن الكوبليه الأول هو نفسـه لحن الكوبليه الثانى. تماما كمـا يحدث فى قالب الطقطوقة الشعبية أو ذات الأصل الفولكلورى. وقد تسلطن المطرب وردد الآهات مع اللزمات الموسيقية فى لحن الكوبلهين.

واختلف ختام اللحن، فقد عزف الأكورديون جملة قصيرة منها مازوره واحده (والمازوره وحدة قياس الجملة الموسـيقية) غنى المطرب موالا بمصاحبة تقاسـيم على آلتى القانون والبركشن بينما تعزف الوتريات جملة من نسيج اللحن لكنها إيقاعية، وقد أعطى هذا الشكل صورة لاستخدام ما يشبه الغناء البوليفونى فى الغرب وهو عزف لحنين أو أكثر فى وقت واحد.

أغنية «تشـكرات» سـياحة غنائية بين تركيا وأسـبانيا ولبنان والجزائر. قبل أن يبدأ الإيقاع فى اللحن، غنت المطربة جملة انسـيابية فى شـكل موال «سـنين بعد غيابك عدّوا ودار الزمان» بييت وقد تنوعت اللهجات فى كلمات الأغنية ويقول المذهب «قسـما عظما ونبينا» ما نبيع ضعا مهما كان مثار.. وابكى قدما ع اللى باع أسـرار «يترك ييد ألما خللى عقلى طار.. تشـكرات افندم جدروحى شوك جوزاك.. تشكرات أفندم.. عن غيمُ زال.. تشكرات أفندم صابه زلزال».

المقام الموسـيقى «كرد» المقدمة الموسيقية للوتريات على زخرفة ايقاعية بصوت آلة الأورج، فى جملـة تم عزفهـا مرة من طبقة «القـرار» ومرة ثانية من «الجواب» (أى مـن الطبقة المنخفضة ثم المرتفعة) اما شـكل الإيقاعى فهو الديسكو العالمى مزخرف بإيقاع «فلاحى» مصرى وانسحب مع بداية الغناء ليبقى الديسكو منفردا.

ومن المرات النادرة فى الألحان الإليكترونية تحول اللحن من المقام الأساسـى إلى مقام آخر هو «الراسـت» فى كوبلهين الأغنية، وقد استخدم الموزع الموسيقى صوت المطربة فى شكل تآلف من صوتين فى غناء كلمة «تشكرات» فى نهاية كل كوبليه.

أما قفلة الأغنية فجاءت فى شكل غناء مشترك بين المطربة والكورال تنتهى بكلمة «قسما».

أغنية «بحبك أنا» أغنية لمطرب من الأصوات الكبيرة، نشـأ فى عصر الغناء الرومانسى ولكنه وجد نفسـه مطالبا بمسـايرة الموجات الجديدة فـى الغناء الزخرفى بإيقاعاتـه الراقصة وكلماته المسطحه فى معانيها.

يقول مذهب هذه الأغنية «قد ما عمرى يطول.. حفضل أحبك أنا.. ليلى نهارى حقول.. إنت حبيبى أنا» فهى معانى مستهلكة ولا جديد فيها وتنتمى إلى الكلمات التى يقال عنها كليشيهات غنائية سابقة التجهيز، ويبدو أن مؤلف الأغنية أعجبته كلمة «أنا» فحشرها فى الكوبليه الثانى مرة أخرى «أنت حبيبى بعيد يومى بيبقى سنة.. واحلم بالمواعيد إمتى تجينى أنا».

ومـرة أخرى اللحن من مقام «كـرد» الذى اقتصر عليه التلحين فى عصر كامل هو عصر الغناء الإليكترونـى، وتجرأ الملحن وخرج مـن هذا المقام فى تلحين جملة «وجدتنى عينيك السـمرا.. نسـيتنى الدنيا المـره» فلحنها من مقام «صول ماجير» وربما أعطى هـذا التحويل اللحن للأغنية أبرز ملامحها، أما غير ذلك فقد جاءت الجمل اللحنية فى شكل بسيط تصلح للغناء الجماعى أو الأطفال، وهو ما فرضته الكلمات على الملحن.

واستخدم الموزع الموسيقى أشكالا منوعة من الإيقاعات فمرة أشرك كل الآلات الإيقاعية، ومرة أخرى قصر ذلك على آلات الزخرفة «بركشـن» ومرة اسـتبدل كل ذلك بصوت الجيتار الإيقاعى خاصة فى الجمل ذات الطابع الرقيق نسبيا، كما استخدم آلات نفخ فى مصاحبة لردود الكورال على المطرب.

وعلى رغم أن الأغنية راقصة، إلا إنها بدأت بجملة موسـيقية طابعها الترقب كأنها موسـيقى تصويرية فى عمل درامى.

أغنية «يوم ورا يوم» وقد انتشـرت ظاهرة الثنائيات الغنائية التى يشـارك فيها أكثر من صوت بهدف التميز والاختلاف عن الغناء السـائد المتشـابه فى المقامات والإيقاعات وكان من بين هذه الثنائيات «يوم ورا يوم» وهى ليست أغنية حوارية لا فى كلماتها ولا فى لحنها. فالكلمات تبدو وكأنها كتبت لتغنيها المطربة بمفردها وحدها أو المطرب وحده، فهى لا تسـأله وهو لا يجيب، إنمـا يكمل المطـرب والمطربة المعنى لبعضهما وهما متفقان على كل التفاصيل فلا تعرف من غاب ومن جاء من الحبيبين..

وضـع الملحن يده على ميـزة جميلة فى صوت المطربة (من المغـرب) والمطرب (من الجزائر) وهو «التريولات الإسبانية» أى الذبذبات التى تجيد أداءها أصوات شمال أفريقيا تأثرا بالغناء الأندلسى.

اللحـن من مقـام الكرد- طبعا- بدأ بجملة زخرفية إيقاعية و «فرفشـة» فى صوت الوتريات تغنـى بمصاحبتها المطربـة، وعلى إيقاع السالسـا- طبعا أيضا- وكما توحـدت أفكار المطرب والمطربـة فى كلمات الأغنية اتحدت فى اللحن والطبقـة الصوتية بصرف النظر عن كونها صوتا نسائيا وعن كونه صوتا رجاليا، ولكل جنس طبقة خاصة وطبيعة خاصة من الناحية الموسيقية.

الأسلوب الزخرفى فى التلحين العربى

يعمد الأسلوب الزخرفى فى الفنون التشكيلية للإبهار البصرى ،وفيه يطلق الفنان لريشته العنان فى رسم خطوط وخلط ألوان يرى أنها تسهم فى عمل تكوين فنى مبهر للناظرين، ويعتمد فى ذلك على ذوقه أولا وعلى فهمه لعلاقة الألوان ببعضها وأثر ذلك على النفس فى كل بيئة.

والأسـلوب الزخرفى ينقسـم إلى نوعين الأول يقدم زخرفية سطحية والثانى زخرفية عميقة لا يدركها المتفرج إلا بنظرة أكثر عمقا فى الرؤية المسطحة.

ويعتمـد الغناء الفولكلورى على جمل لحنيـة محايدة قد يتكرر الكلام المصاحب بها وتتباين اتجاهاته من الحزين إلى المرح واللحن ثابت.

والأغانى الشـعبية بأشـكالها عند الطبقة المتوسـطة وأيضا عند الطبقة الشـعبية فن موسيقى زخرفى وتعتمد على ذوق الملحن فى اختيار جمله اللحنية وثقافته العامة وحبكة القوالب الغنائية المتداولة.

والأغانى الاسـتعراضية والاسكتشات والتابلوهات المصورة يلعب الإيقاع فيها دورا رئيسيا وقد يتساوى بصوت المغنى، وكلها أغانى زخرفية تعتمد على ذوق وثقافة الملحن وفى الغالب ما يكون لحنه فى خدمة الرقص.

والأغانى الإليكترونية التى تصبح فيها دور الكلمات هامشيا وكذلك دور المؤدى هى زخرفية، لا يلعب فيها الملحن دور البطولة كما هو دوره فى الغناء الرومانسى أو التعبيرى أو التأثيرى.

وأخـيرا فـإن أغانى العبث التى يخرج منها الغناء عـن طبيعته كفن يؤثر فى الوجدان إلى فن ذات تأثير سلبى فى السلوك الاجتماعى والنفسى هى زخارف غنائية من لون خاص.

كان الكلاسـيكيون يتفاخرون بقدراتهم على أداء زخارف صوتية يعتبرونها أسـاس جماليات الغنـاء العربى ورمز المطرب المتمكن فيكثرون من «العُرب» والقفلات والمدات الصوتية بالزخارف وكان ذلـك مطلبا أساسـيا فى غناء العصـر. أما الزخارف بمعناها اللحنـى فتعمد إلى الإبهار السـمعى والبصرى، أحيانا على حسـاب المعانى،وفيها فرصة سـانحة للتعـدى على التقاليد الغنائية المتوارثة.

الغنـاء الكلاسـيكى ابتدع الزخارف فى الأداء، ورشـدها الغناء الرومانسـى فـإذا كان الغناء التعبيرى غناء منزوع الزخارف تقريبا، فإن الغناء الزخرفى غالبا ما يكون منزوع الغناء.

نماذج لأسلوب التلحين الزخرفى

على خده يا ناس
تلحين داود حسنى

على خده يا ناس ميت ورده
قاعدين حراس دى مناهدة
ومنين ينباس ياخى دهده
يسمح لى آل نقعد سوا
أشكى له من نار الهوى
يتمتع ويقوللى ياريت
يتدلع من دلعو بكيت
ماهوش عارف بلوتى
دا مادقش حب ولا انكوى
ياخى دهده
أنا قلت أحبك والنبى
والحب دينى ومذهبى
يستعجب من دى الأقوال
ويتيه دا كله دلال
مش قادر أحكم مهجتى
وهو هوايا ومشربى
ياخى دهده
يقوللى حاسب وجنتى
وإوعى تقطف وردتى
يتباعد عنى وأدوب
والمهجة مش قادرة تتوب
يحرمنى من نور طلعته
لكن بحبه يا قسمتى
ياخى دهده

طقطوقة على خده يا ناس ميت وردة

حبيب حياتى
تأليف حسين السيد - تلحين كمال الطويل
غناء عبد الحليم حافظ

حبيـــب حيــــاتى   إللـــــى أهــــاتى
بتغـــير عليـــــه   مـــن رمـــش عينيـــه
خــــلاص لقيتـــــه   وعرفـــت بيتـــــه
واتلـم شمـل القلـب عليـه
حبيـــب حيــــاتى
كـــانت النجـوم أقـرب   مـــن فرحـتى بلقــاه
خفــت الأمــل يهـرب   تانـــى واجـــرى وراه
كلمتـــــه، وحايلتـــه   وماصدق قلبى إنى قابلتـه
وعرفتـــه مـــن صورتـــه   والروح من جوّه جابت سيرته
حبيـــب حياتـــى
سافـــر وسافـــرت وراه   ونسيـت الدنيـا معـــاه
وعنيـــه مـــن كتـــر هـــواه   وحشونـــى وأنـــا وياه
عاهدونـــى وخدونـــى   وصاحبهـم شلته ف عيونـى
وعدونـــى يزورونـــى   وتانـــى يـــوم قابلونـى
حبيـــب حياتـــى

حبيب حياتى (٢)

(لازمه) عـيـنيه رمش من (لازمه) عليـه .... تبغير

الـ شمـل واتلم بيته ..... وعرفت لقيته خلاص

... لازمه) حياتي حبيب .... عليه قلب

....

. ورا وسافرت ساق (2) خانه

..لا) معاك الدنيا ونسيت (...... لازمه) ه.....

وحشوني هوالك كتير من وعني (.. مه ......

يوشلته وصاحبهم واخذوني وعدوني (لازمه) وياك ونا

يتـ يابتي يغوم وناني يشعرني ويمحني (لازمه) يـ..

عـ ... تبغير (لازمه) أهاتي واللي (لازمه) حياتي حبيب

نه وعرفت لقيته خلاص (لازمه) عينيه رمش من (لازمه) ليه

حياتي حبيب ... عليه القلب شمل واتلم

(لازمه)

fine النهاية

حبيب حياتي (١)

بالهزار Ad libi

Allegretto

آ والـي (لازمه) حيـاتي حبيب

(لازمـه) عيـنيه رمش من (الازمه) عليـه بتـغيب (لازمه) هـاني

عليـه القـلب شمـن واتـلم بيـته وعـرفت لقيـته خلاص

لازمـه؛ حيـاتي حبيب

لا ذ ، .... بلقـالك هنـرحتي (لازمـه) أقرب النجوم كـانت (1) له

را أجري (لازمه) واجري تـالي (لازمه) بهرب الأمل خفت (مـــه ....

.. قا اني قلبي واصدق لازمه) وحايـلة لازمه) كلمته (لازمه) لـك ......

جوا من والـروح (لازمه) صورته من (لازمه) وعـرفته (لازمـــه) بلته

(لازمـه) أهـاني والي (لازمه) حيـاتي حبيب سيرته جايب ...

سواح
تأليف محمد حمزة - تلحين بليغ حمدى
غناء عبد الحليم حافظ

سـواح وماشـى فـى البـلاد سـواح
والخطـوة بينـى وبين حبيبـى بـراح
مشـوار بعيـد وأنـا فيـه غريـب
الليـل يقـرب والنهـار رواح
وان لقاكـم حبيبـى سلمـولى عليـه
طمنونى الاسمرانى عامله ايه الغربة فيه

□□□

سـواح وانـا ماشـى فـى حـالى
سـواح ولا دارى بحـالى
سـواح م الفرقـة يـاغـالى
سـواح ايـه اللـى جـرالى
وسنيـن وانـا دايـب شـوق وحنيـن
عايـز اعـرف بـس طريقـه منيـن

□□□

يا قمر يا ناسينى رسينى ع اللى غايب
نـورلى ورينـى سكـة الحبايـب
وصيتـك وصيـة
يـا شاهـد عليـه
تحكـى لـه ع اللـى بيـه
واللـى قاسيتـه فـى لياليـه
وسنيـن وانـا دايـب شـوق وحنيـن
عايـز أعـرف بـس طريقـه منيـن

سواح (٣)



سواح (٢)

سواح (١)



ويلك.. ويلك

تأليف مأمون الشناوى - لحن محمد فوزى

ويـــلك ويـــلك.. يـــا مشتـــــاق
مـــن طـــول ليـلك والأشــــواق
ويـــــــــلك.. ويـــــــــلك
سبحـــت بحـــور طلعـــت جبـــال
عبـــرت سهـــول طويـــت رمـــال
سألـــت عليهـــم كـــل خيـــال
مـــا خليـــت شـــى بـــدون ســـؤال
وأسأل حبايبى وين تنزل دموع العين
ويـــــــــلك.. ويـــــــــلك
جفنى أيا سهران ما عرفت طعم النوم
جلبى أنا حيران ما دقت راحة يوم
غيـــر لمـــا شفـــت حبايبـــى
اللـــى فراقهـــم طـــال بـــى
ويـــــــــلك.. ويـــــــــلك

ويلك ويلك

Tempo Tutti

كورال

كورال

٤ مرات

FIN

كورال

٤ مرات

كورال

اللى يقدر على قلبى
تأليف حسين السيد - تلحين محمد عبد الوهاب
غناء مجموعة الفنانين

ليلى مراد: اللى يقدر على قلبى يخطفه وأنا أجرى وراه
واللى يقدر على حبى يقطفو وأنا اعيش وياه
عايزة حبيبي من غير ما أناديه يرد عليه وأرد عليه
وساعة إيدى ما تيجي في إيديه أحس بقلبه وأشوف بعينيه

اسماعيل يس: أهو أنا.. أهو أنا.. ولا حد ينفع إلا أنا
شكلى صحيح ما لوش دوا لكن اختصاصى فى الهوا
ماما سابت لى فى البلد أطيان كتير مالهاش عدد
كان عندها ١٢ ولد مافضلش منهم إلا أنا
والعزبة دى فى شبرا اليمن وهبيعها بكره مقدما
وهاشترى بها مؤقتا دبلة خطوبة حبنا
بس ارحمى.. بس اقبلى ما تضيعيش مستقبلى

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما اقدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيب المجهول.. مش لاقيه فيك حاجه منه

شكوكو: من ناحية قلبى ونار قلبى واد حبيب موت
وحبيبى لو غاب يوم عنى أرقع ميت صوت
بلدى ومدردح وإدارجى واكسب جنيهات
وبنيت من الفول والطعمية أربع عمارات
ندر على لوقلت أيوه لخلى روحى فى إيديكى شمعة
وافرش عينيه فى كل خطوة تمشى عليهم والشمعة والعه

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه

لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه

عزيز عثمان: سيبك منهم دا مفيش غيرى قيمة ومركز ووظيفة ميرى
مربوط ع الدرجة الثامنة والناس درجات
ومرشح أخد التاسعة غير العلاوات
ما اعرفش لا كده ولا كده م الباب للباب
لا لى دعوه لا بدا ولا بدا ولا لى أصحاب
يعنى الماهية من الصراف مع العلاوة على الإنصاف
حيكونوا ملك إيديكى نضاف وانشا الله آكل أنا عيش حاف

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه

إلياس مؤدب: جيتك من آخر لبنان مشغول الفكر وحيران
أحظى بعيون الغزلان واشرب من نهر الخلان
وحياة هالورد المبدور فى خدودك حاكي البنور
بحياة من صور هـا النور ما تخلينى ارجع عطشان
نظرة واحدة تشبك قلبى بهـا العنتين
كلمة واحدة تصير معاهدة بين قلبين
نكتبها بغزل وشجون.. نرسمها بحبات عيون
وتصيرى ليلى وانا المجنون وانا المجنون

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه
حبيبى عماله ادور عليك أتاريك هنا جنبى
ما فضلش غير نظرة واحدة أفتح لها قلبى
كلمنى.. طمنى
كلمنى.. يا شغالنى
طمنى.. كلمنى

اللى يقدر على قلبى (٣)

FIN

اللى يقدر على قلبى (٢)

موسيقى

غناء رجال

كورال بنات

كورال

كورال

كورال

غناء رجال

كورال بنات

كورال بنات

اللى يقدر على قلبى (١)

Tempo

٤ مرات غناء بنات

موسيقى

٦ مرات غناء رجال

موسيقى

وحياة قلبى وأفراحه
تأليف فتحى قورة - تلحين منير مراد
غناء عبد الحليم حافظ

وحياة قلبى وأفراحـــه وهناه فى مساه وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحـــه
الطلبـة: كان حلم جميل فى خيالنا ولا غايش في يوم عن بالنا
وبنى لنا قصور وفرشهـــا زهـــــور لحياتنا ومستقبلنـــــــا
المطرب: ولقيتنى فى عز هنايا والدنيا فرح ويايا
بتهنى حبايبى معايا وتقول للكل ارتاحوا
دا ما فيش فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحو
الناجح يرفع إيـده ويغنى فى عيدنا وعيده
ويقول ونقول
الطلبـة: دايما
المطرب: ناجحين على طول
الطلبـة: دايما
المطرب: ونجاحنا يطول
الطلبـة: دايما
المطرب: دايما على طول
الطلبـة: دايما.. دايما.. دايما
وحـــياة قلبى وأفراحـــه وهناه فى مساه وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحـــه

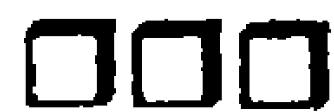
وحياة قلبى وأفراحه (١)

مقام العجم

يا حبايبى يا غايبين
تأليف مرسى جميل عزيز
تلحين وغناء فريد الأطرش

يا حبايبى يا غايبين واحشنى يا غاليين
لو اغمض وأفتح والاقيكم جايين
يا حبايبى من يوم ما بعدنا
ولا شيء فى الدنيا بيسعدنا
ولا وردة بتزوق بيتنا
ولا شمعة بتنور عيدنا
يا حبايبى أيامى فداكو
ينسانى الفرح لو انساكو
والله.. وكمان والله
أنا صبح وليل بستناكم
يا حبايبى وحشتونى تعالوا
مطرحكم لسه على حاله
بستنى يا حلوين
يا حبايبى يا غايبين
لو أغمض وأفتح
ألاقيكم جايين
ياللى حياتى عشانكم حزن وأيام
أصعب من ليالينا
كل جراح البعد قاسيتها وكل آلام
الشوق باقاسيها

يـا حيـاة قلبـى يا كل حبايبــى
إزاى يجـرى ده كلــه لقلبــــى
وألقـــى النــاس كلهــا حواليــأ
إلا أعـــز أعـــز حبايبــــــى
يــا حبايبـــى وحشتـــونى تعالوا
مطرحكــم لســـه علــى حالــه
بستــنـــى يـــاحــــــلوين
يـــا حبـــايبى يـــا غايبيـن
لــــو أغمـــض وأفتــــــح
وألاقيـــــكم جـــــايين



يا حبايبى يا غايبين (٣)



يا حبيبى يا غايبين (٢)

موسيقا

2

حجازكار

الإعادة أكورديون

ليالي

يا حبيبى يا غايبين (١)

أكورديون

I II

أكورديون

الجميع

الجميع

I II

1

أكورديون

I الإعادة الجميع II

I

II

النهاية

يجــب أن نعــترف أن ثقافتنا وهويتنا الآن فى مفترق طرق خطــير فنحن فى عصر الأخطبوط الإليكترونــى وتزحف على موســيقانا الشــعبية والقومية والتراثية والعربية والكلاســيكية هوجة ما يســمى بالأغانى الاليكترونية والكليبات المبهرة والإيقاعات الآلية المكررة وســابقة التجهيز، وتهدد الفوضى الخلاقة موســيقانا وتقتحم النغمــات الأمريكية والأوروبية حياتنا ومن هنا وجب علينا تدعيم الثقافات الغنائية المحلية والبيئية والموسيقية القومية.

والبحث عن طبيعة الغناء العربى يعد شــكلا من أشكال الدعم المطلوب تناوله بالتحليل والنقد والدراسة أمر ضرورى خاصة أنه عانى كثيرا من الإهمال والتقصير على رغم أنه أقرب الفنون إلى وجداننا وهو الأكثر تأثيرا فى النفس والسلوك.

وقد أرجعنا أساليب التلحين العربى إلى خمسة أساليب هى الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى والتأثيرى والزخرفى. وكل أسلوب هو ابن عصره وظروفه ولكل مستمع ذوقه واللون الذى يسعده ويطربــه ويؤثــر فيــه، كذلك فإن الموضوع يفرض الأســلوب الذى يجب أن يلحــن به فليس من المستســاغ أن يلحن فنان اسكتشــا أو اســتعراضا بأسلوب كلاســيكى يعتمد على غناء من اللون الثقيل، ولا يجوز لفنان أن يلحن ديالوجا أو حوارا غنائيا أو مفاوضات غرامية بين عاشقين فى قالب زخرفى راقص أو كلاسيكى مستعينا فى لحنه بجماليات الغناء العربى الكلاسيكى.

ومن الصعب أن يقتصر تراث الرواد فى التلحين على أســلوب واحد، إنما يضرب الرائد فى كل الاتجاهات فيلحن للمســرح وللاســطوانات ويخاطب جمهور الحفلات وجمهور الصالونات، ولا يجوز أن نصف ســيد درويش مثلا بأنه موســيقار تعبيرى إلا إذا كنا نقصد أنه رائد فى هذا المجال وأنه أكثر من التلحين فيه، فعلى رغم أن المسرح الغنائى هو اللون الأساسى الذى أعطى لاســم ســيد درويش الخلود، إلا إنه لحن الموشحات والأدوار بل والزخارف اللحنية فى طقاطيق خفيفة أمثال «حرج علىّ بابا ما روحشى السينما.. وأقابلك فين».

والشيخ زكريا أحمد لحن الموشحات الدينية والأدوار والموشحات الكلاسيكية، لكنه أبلى بلاء حســنا فى تلحين الغناء الرومانســى لأم كلثوم، وأيضا التعبيرى فى مسرحياته الغنائية والأفلام أيضا وحتى رياض السنباطى الملحن الرومانسى العتيد لحن أغانى زخرفية لشادية.

أما محمد عبد الوهاب فكان يحرص في معظم ألحانه على أن يقدم توليفة من كل أساليب التلحين، الكلاسيكي والتعبيري والرومانسي وحتى الزخرفي، وقد مزج بإتقان بين كل هذه الأساليب في كثير من ألحانه خاصة التي غنتها أم كلثوم وذلك ضمانا لحيوية اللحن وإرضاء لأذواق المستمعين من كل الأعمار.

وكثير من رواد التلحين والأجيال التي جاءت بعدهم تركوا لنا تراثا يثبت رغبتهم في التلوين في العطاء فلحنوا من القصيدة إلى المونولوج الفكاهي، من المسرحية إلى الطقطوقة، ومنهم من لحن لصوت أم كلثوم ولم يمتنع عن التلحين في نفس الوقت لشكوكو وإسماعيل يس مثلما فعل محمد عبد الوهاب وبليغ حمدى.

نحن العرب قوة عظمى في مجال الغناء، ولا يصح أن نصنعه ونتعاطاه دون أن نعرف خريطة الطريق الذى سلكه الملحن، وأسلوبه في تناول الكلمات، وكيف لحن ولماذا أحببنا فنه، أو استقبلناه على مضض أو لم نستقبله أساسا.

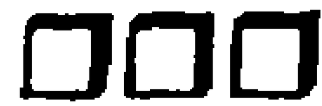
إن الثروة العربية في الغناء عظيمة، وهي أغانٍ حلوة.. وأغانٍ مرة.. أما لماذا الحلاوة.. ولماذا المرارة، فهذا يرجع إلى أسباب كثيرة منها الأسلوب الذى استخدمه الملحن في ألحانه.

المراجع

- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى — د. شوقى ضيف — دار المعارف
  الطبعة الثالثة عشرة ١٩٦٠
- الفن ومذاهبه فى النثر العربى — د شوقى ضيف — دار المعارف
  الطبعة الثانية ١٩٦٠
- نظرية التصوير ليوناردافتشى — ترجمة عادل السيوى — مكتبة الأسرة ١٩٩٩
- مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية (الفولكلور الغنائى) — فتحى الصفتاوى — المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١
- الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها — د. أحمد على مرسى — دار المعارف
- محيط الفنون — دار المعارف
- تاريخ تذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكى — د.عواطف عبد الكريم — الطبعة الثانية ١٩٩٧
- وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية — ترجمة زهير الشايب — دار الشايب للنشر ١٩٨١
- الموسيقى العربية من الجاهلية إلى الأندلس — د.محمود أحمد الحفنى — سلسلة التاريخ الموسيقى
- الأغانى الشعبية فى صعيد مصر — جاستون ماسبيرو — مكتبة الأسرة ٢٠٠٠
- آفاق الموسيقى — د. زين نصار — دار غريب
- الموسيقى والحضارة — هوجو لانجتريت — مكتبة الأسرة ٢٠٠٣
  ترجمة د. أحمد حمدى محمود

O الموسيقى والحضارة	بول هنرى لانج ترجمة د.أحمد حمدى محمود	مكتبة الأسرة ١٩٩٦
O مبادىء الفن	روبين جورج كولنجوود ترجمة د.أحمد حمدى محمود	مكتبة الأسرة ٢٠٠١
O الفن فى القرن العشرين	د. محمود بسيونى	مكتبة الأسرة ٢٠٠١
O الموسيقى البوليفونيه	محمد كمال اسماعيل	الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣
O ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل بك	مطبعة السياسة ١٩٣٣
O الأدب ومذاهبه	د. محمد مندور	دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٩
O أحكام التجويد وفضائل القرآن	محمد محمود عبد العليم	شركة الشمرلى للطبع والنشر والأدوات الكتابية ١٩٨٥
O قضايا فنية: الرومانسية فى السينما	د. رأفت خفاجى	ترجمة مركز اللغات والترجمة إصدارات أكاديمية الفنون
O صلاح أبو سيف والنقاد	إعداد أحمد يوسف	مطابع المنار العربى ١٩٩٢
O عالم الموسيقى	د. زين نصار	الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨
O موسوعة أعلام الموسيقى العربية ١ - أم كلثوم ٢ - سيد درويش ٣ - محمد عبد الوهاب		مكتبة الإسكندرية ومركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى ودار الشروق

محمد عبد الوهـاب مطرب المائة عام	كمال النجمى	أوراق للنشر والإعلام
سـيد درويـش بـين العبقريـة والمؤامرات الفنية	حسن درويش	دار الأحمدى للنشر ٢٠٠٠
أمير النغم رياض السنباطى	عبد القادر صبرى	نورا للنشر ١٩٩٥
التاريـخ الفنى للموسـيقار رياض السنباطى		سلسلة برزم للموسيقا
كتاب الموسيقى الشرقى	كامل الخلعى	مكتبة الدار العربية للكتاب وأوراق شرقية ١٩٩٣
محمد عبد الوهاب سـبعون عاما من الإبداع فى التأليف الموسيقى والتلحين والغناء	د. ادوارد حليم ميخائيل	مكتبة مدبولى ٢٠٠٢
أعداد المجلة الموسيقية	أسـسـها محمـود أحمـد الحفنى ١٩٣٦	



كتب للمؤلف

- الطفل العبقرى (دار المعارف ١٩٩٢).
- مستقبل الأغنية المصرية (دار الأحمدى للنشر ١٩٩٩).
- موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩).
- بلاد الفن والجمال (دار المعارف ٢٠٠٠).
- بلاد لها طعم ولون (دار المعارف ٢٠٠٣).
- آخر بلاد الدنيا (مركز الحضارة العربية ٢٠٠٢).
- موسوعة الغناء فى مصر (دار الشروق ٢٠٠٦).
- نغم خالد (الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٧).
- فرسان اللحن الجميل..الموجى وبليغ والطويل (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨).
- مدخل فى الموسيقى (هيئة الثقافة الجماهيرية ٢٠٠٩).

الفهرس

نماذج لأسلوب التلحين الرومانسى

○○ الفصل الثالث

الأسلوب التعبيرى.. جلسات المفاوضات الغنائية .

نماذج لأسلوب التلحين التعبيرى

OO الفصل الرابع

الأسلوب التأثيرى.. الله.. الوطن.. بالحب

نماذج لأسلوب التلحين التأثيرى

OO الفصل الخامس

الأسلوب الزخرفي.. الغناء بالعين.. والحاجب

نماذج لأسلوب التلحين الزخرفى

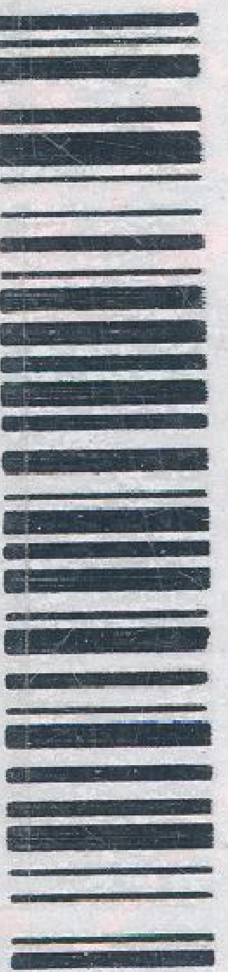

محمد قابيل
بلاد لها طعم ولون
بلاد الفن و الجمال

طبع بمطابع دار المعارف

نحن شعوب شفهية. تلعب الكلمة الدور الرئيسى فى صياغة وجداننا، وقد ظل فن الغناء هو الشكل الأساسى لموسيقانا العربية وهو أكثر الفنون شعبية وأقواها تأثيرا، ومع ذلك فلم نجد من يسعى لتصنيفه فى أساليب لحنية محددة من خلال القوالب والأفكار التى تميز كل لحن وإيقاعاته وطريقة تناول الكلمات والتعبير عن معانيها .

وهذا الكتاب قسّم الأغانى العربية - الحلوة منها والمرة - إلى أساليب ستة، لا تختلف كثيرا من حيث الاسم والمعنى عما هو متبع عالميا فى فنون الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية والأدب والشعر .

والكتاب منهج للنقد الغنائى وبرنامج من أجل رفع درجة تذوقنا لهذا الفن الجميل .





٠٥٣٠٥١/٠١

